
V 253
92

С. А. ЖЕБЕЛЕВ

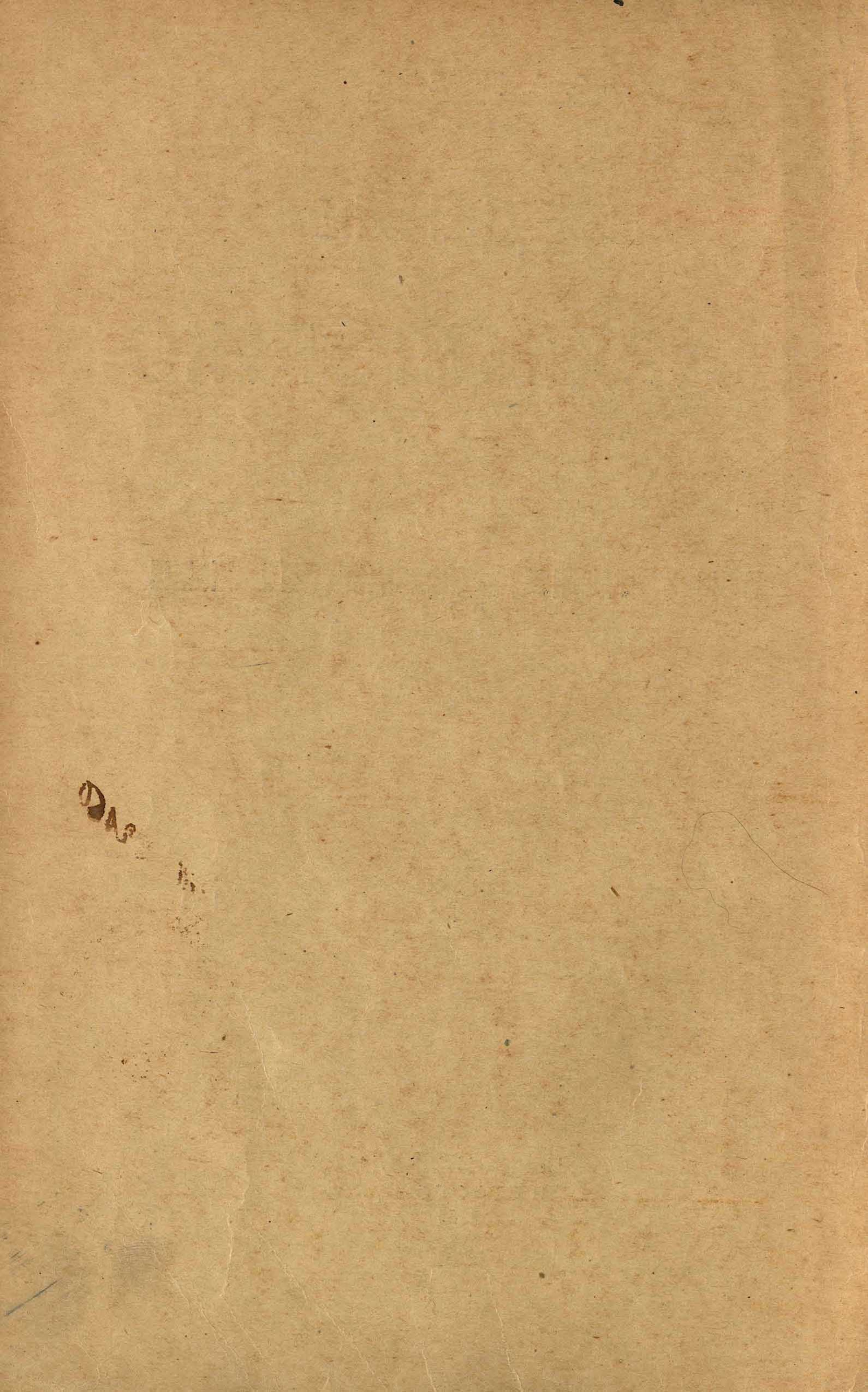
ВВЕДЕНИЕ В АРХЕОЛОГИЮ

ЧАСТЬ II

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ



„НАУКА И ШКОЛА“
ПЕТРОГРАД
1923

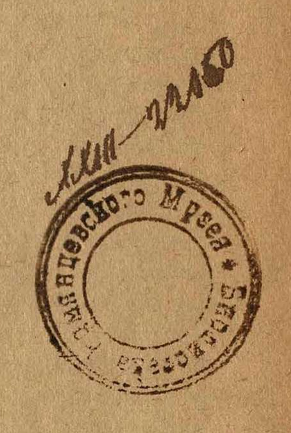


С. А. ЖЕБЕЛЕВ

ВВЕДЕНИЕ В АРХЕОЛОГИЮ

ЧАСТЬ II

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ



„НАУКА И ШКОЛА“
ПЕТРОГРАД
1923



Петрооблит № 4242. Тираж 1000.

Военная типография Штаба Р.-К. К. А. (Площадь Урицкого, 10).

I.

1. Предмет археологии—изучение вещественных памятников прошлого.

Под вещественными памятниками принято разуметь все произведения, исполненные человеческою рукою из более или менее прочного материала, поскольку в этих памятниках нашла свое выражение человеческая мысль, руководившаяся, при создании их, определенными сознательными потребностями: умственными, художественными, практическими и пр.,—взятыми или порознь, или в их совокупности. В ученом обиходе вещественные памятники противополагаются обыкновенно письменным памятникам, хотя это противоположение и не может быть проведено со всею строгостью: имеется, как будет видно ниже, разряд памятников—так называемые надписи,—которые в равной мере можно относить к памятникам, как вещественным, так и письменным.

Вещественные памятники прошлого... Но что разуметь под прошлым? „Прошлое" противополагается „настоящему" и „будущему". Граница между „прошлым" и „будущим" может быть проведена вполне точно. Но как провести границу между „прошлым" и „настоящим"? В сущности, „настоящего", ведь, не существует: оно мгновенно. Обыкновенно под „настоящим" мы понимаем переживаемое нами время, переживаемую эпоху; но и в этом переживаемом нами времени „настоящее" является также мгновенным, и оно, это мгновение, немедленно же, по своем завершении, обращается в „прошлое". Если бы под „прошлым" понимать нечто противоположное „настоящему", в смысле переживаемого нами времени, тогда вещественных памятников „прошлого" получилось бы необозримое и неуловимое количество, не подлежащее никакому учету, тем менее какой-либо систематизации. А без последней никакое научное знание немыслимо. Если мы возьмем „настоящее", в противоположность „прошлому", как такой промежуток времени, который является современным нам, то и тогда большей ясности и определенности не получится: ибо где провести границу между

современною эпохою и эпохою, ей предшествующею, коль скоро, по общему закону эволюции, все современное стоит в теснейшей связи с предшествующим и им обусловливается?

Однако, среди „прошлого“ есть такое прошлое, которое, действительно, может быть, противополагаемо настоящему, как бы широко или узко это настоящее ни понимать. Это—историческое прошлое, т. е. то прошлое, круг развития которого завершился и которое отошло в область истории. Не следует думать, будто это историческое прошлое умерло; нет, оно незаметно для нас перешло в настоящее. Тем не менее, историческому прошлому свойственны такие черты и особенности, которые отличают его от прошлого, более к нам близкого. И лишь такое историческое прошлое может подлежать научному, т. е. критическому, изучению. Это изучение исторического прошлого можно производить тем более обстоятельно и об‘ективно, чем больше остатков от него сохранилось.

Применив указанные соображения к предмету археологии, можно дать ей такое определение: археология изучает вещественные, во всем их об‘еме, памятники исторического прошлого, на всем его протяжении, начиная с древнейших времен, доступных нашему знанию, и кончая эпохою, отделяющею просто прошлое от исторического прошлого.

Необходимо теперь же с полною определенностью подчеркнуть, что под вещественными памятниками, входящими в круг ведения археологической науки, должно разуметь все памятники исторического прошлого, независимо от степени их сохранности, того материала, из которого они были созданы, их назначения, наконец, их или исключительно художественного, или исключительно бытового, или того и другого, вместе взятого, или какого бы то ни было иного значения. Отсюда видно, как широка и разнообразна область того материала, который составляет предмет археологического изучения.

2. На первом месте в этом материале должны быть поставлены все вещественные памятники исторического прошлого, поскольку они сохранились. Второе место занимают дошедшие до нас более или менее точные воспроизведения памятников, некогда существовавших, но ныне утраченных, или дошедших в состоянии худшем, чем то, какое дают их воспроизведения, сделанные в более раннее время. Третье место должно быть отведено тем сведениям о памятниках, сохранившихся или утраченных, которые о них имеются в памятниках письменных. Таким образом, источники археологии сводятся к трем основным категориям: а) источники документальные—сами памятники; б) источники, имеющие отчасти документальный характер,—упомянутые воспроизведения памятников;

в) источники письменные. К числу последних надлежит отнести, поскольку это имеет отношение к области археологии, ту группу их, которая дошла до нас в виде надписей, занимающих, как указано выше, среднее место между памятниками вещественными и памятниками письменными.

3. В каждом вещественном памятнике различается его внутреннее содержание и его внешняя форма. Нередко содержание памятника отожествляют с его сюжетом. Такое отожествление неправильно: сюжет является только частью содержания памятника. Можно указать целый ряд памятников, лишенных, строго говоря, какого бы то ни было сюжета, и, тем не менее, имеющих содержание. Чтобы пояснить это, достаточно задаться вопросом: какой сюжет представляет каменный топор, глиняный сосуд, не расписанный орнаментом, золотая бляшка, не покрытая узором, и т. д.? Между тем, содержание у всех таких, лишенных сюжета, в собственном смысле, памятников есть, так как каждому из них присуще то или иное значение и свойственно определенное назначение, коль скоро мы допускаем, что каждый памятник является продуктом сознательной деятельности человека. Та идея, будет ли она абстрактная или конкретная, художественная, бытовая, или практическая, которая вложена человеком, при создании памятника в него, и которая обусловила собою его назначение,—вот это-то и составляет содержание памятника. Если для воплощения идеи в создаваемом памятнике человек должен был прибегнуть к изображению на нем сюжета, то содержание памятника оказывается тем более сложным, чем сложнее сюжет, на нем воспроизведенный. И наоборот: если для воплощения идеи в создаваемом памятнике человеку не нужно было прибегать к изображению на нем сюжета, содержание памятника будет простым, а потому и более доступным.

Каково бы ни было содержание памятника, если даже оно будет очень простым, форма памятника является непременным условием для того, чтобы он осуществлял свое значение и назначение. Если при выборе содержания памятника человек является вполне свободным в своей творческой деятельности, то выбор формы, находящийся также, конечно, в полном распоряжении у человека, зависит еще от многих условий, вне его лежащих, напр., от назначения памятника, от материала, из которого он создан, от всякого рода технических условий, с которыми неизбежно приходится считаться при создании памятника, и пр. Всего же более, однако, форма памятника зависит от его содержания, с которым она, в некоторых случаях, столь тесно сливается, что создает памятнику особый, ему присущий, характер, или, как говорят, создает его стиль. Поэтому те памятники, в которых содержание и форма на-

ходятся в полном согласии и взаимно обусловливают и дополняют друг друга, можно назвать памятниками „стильными“. Совокупность таких „стильных“ памятников создает общий стиль для всей группы их.

Для того, чтобы надлежащим образом изучить памятник и, в результате этого изучения, правильно понять и оценить его, необходимо с одинаковым вниманием относиться и к его содержанию и к его форме. И не к чему задаваться вопросом: что важнее в памятнике?—его ли содержание, или его форма, так как, с научной точки зрения, оба эти, тесно связанные между собою, элемента являются равнозначущими. Иное дело: что поддается более быстрому и легкому изучению?—содержание ли памятника, или его форма? Тут все зависит от свойства каждого памятника в отдельности. Так как форма памятника является его внешнею оболочкою, легче поддающеюся выяснению, содержание же памятника—не всякого, конечно,—более сложно, может быть, предпочтительнее начинать знакомство с памятником с изучения его формы, чтобы затем обратиться к изучению его содержания. Но и это правило может допускать и допускает исключения.

Первый акт, с которого мы приступаем к изучению памятника, состоит в том, что мы смотрим на него. Казалось бы, ничего хитрого в этом акте не заключается. На самом деле, это далеко не так. Уменье смотреть на памятник, смотреть так, чтобы давать себе отчет в нем, требует известного искусства, или навыка, который вырабатывается путем длительного опыта. Первое условие при этом „искусе“—научиться смотреть на памятник со всею внимательностью, не ограничиваясь беглым ознакомлением с ним, составлением себе лишь общего представления о нем, но стремясь, после того как оно получилось, тщательно уловить и рассмотреть все мельчайшие детали памятника. К такому внимательному „всматриванию“ в памятник можно приучиться лишь постепенно, причем бывает полезно даже после того, как, казалось бы, памятник рассмотрен внимательно и многократно, возвращаться снова и снова к подробному рассматриванию его, так как, при всяком новом рассматривании, могут быть замечены такие детали, которые раньше ускользали от внимания. Благодаря длительному и пристальному рассматриванию памятников, у рассматривающего их развивается „острый глаз“, который, при археологических занятиях, играет очень важную роль. Из русских археологов моего поколения удивительною „остротою“ глаза отличался покойный Я. И. Смирнов, зачастую усматривавший на памятнике такие подробности, которые не были замечаемы другими, даже очень опытными археологами. При рассматривании тех памятников, внешняя поверхность которого пострадала от времени

или иных причин, на помощь зрению приходится призывать и осязание.

При рассматривании памятника нужно стараться, прежде всего, исходить из него самого, и лишь после того, как он рассмотрен со всем вниманием, обращаться к другим однородным с ним памятникам, иными словами, привлекать к сравнительному рассматриванию однородные памятники. Такой „сравнительный метод“ рассматривания во многом способствует развитию изощренности глаза. Все сказанное относится в одинаковой мере к рассматриванию не только оригиналов памятников, но и воспроизведений с них, будут ли это фотографические снимки, фото-механические воспроизведения памятников, рисунки и т. п. В общем, можно сказать, что внимательное и вдумчивое рассматривание памятника имеет, при занятии им, то же значение, что внимательное и вдумчивое чтение любого памятника письменности. При беглом и поверхностном чтении всякого произведения невозможно составить о нем правильное представление. Точно так же при беглом и поверхностном ознакомлении со всяким вещественным памятником нельзя постигнуть ни его содержания, ни его формы.

Форму памятника, как сказано выше, легче схватить, чем его содержание. Но форм памятников, хотя они и не столь разнообразны, как может быть разнообразно их содержание, существует так много, что для того, чтобы научиться правильно разбираться в них, требуется потратить много труда и внимания.

4. Как ни разнообразны, по своему содержанию и форме, вещественные памятники, все же они могут быть распределены на две основных категории. Первую представляют те памятники, которые служат для удовлетворения внешних потребностей человека. Сюда относятся, напр., различного рода орудия производства, жилище человека, его одежда, утварь, вообще все то, что̀, в широком смысле, призвано обслуживать внешний быт человека, что̀ входит в его обиход. Эти памятники можно отнести к области ведения того отдела археологии, которому правильно было бы дать название бытового. Ко второй категории памятников относятся те из них, которые служат для удовлетворения духовных потребностей человека. Это—памятники искусства и стоящего в тесной от него зависимости художественного ремесла. Эти памятники составляют предмет ведения художественной археологии. Нужно, впрочем, заметить, что есть целый ряд памятников, которые занимают посредствующее место между указанными категориями, или с одинаковым правом могут быть отнесены и к той и к другой. Напр., глиняный сосуд—памятник бытовой археологии, но картина, украшающая сосуд, коль скоро она исполнена художественно,—памятник

художественной археологии; обыкновенный помпеянский дом—памятник бытовой археологии, фрески же и мозаики, его украшающие,—памятники художественной археологии; щит—предмет бытовой археологии, рельеф, украшающий щит,—предмет художественной археологии, и т. д. Для археологического изучения памятника является, однако, безразличным, относится ли он к предметам бытовой или художественной археологии. Как бы ни были различны памятники по их содержанию, у всех их имеется общий элемент, роднящий их между собой. Этим элементом является форма памятника, без которого памятник немыслим вообще.

Лишь на первый взгляд может показаться, будто можно составить себе представление о форме памятника, не обращаясь к исследованию ее самой и довольствуясь лишь описанием ее, поскольку оно сохранилось в памятниках письменности той эпохи, когда тот или иной памятник возник. Например: ошибочно думать, будто достаточно изучить сохранившиеся от классической древности описания греческого храма, чтобы понять его в его целом и все детали его устройства. Если бы даже до нас дошло все то, что в древности было написано об архитектуре храмов, мы все равно, не имея остатков их самих, не могли бы составить себе о них надлежащего представления. Письменные источники играют при этом подсобную, иногда очень важную, роль, но изучение всякого памятника должно, прежде всего, исходить из него самого и непосредственно на него опираться. То же приложимо в равной мере и к изучению содержания памятника. В древней литературе сохранилось достаточно упоминаний о недошедшей до нас знаменитой статуе Зевса Олимпийского Фидия; имеется и подробное описание ее. И все-таки надлежащее представление об этой статуе можно получить, лишь обратившись к изучению сохранившихся ее воспроизведений на античных монетах. Нужно принять за правило, что плодотворное изучение памятника, как со стороны его содержания, так и в отношении формы, возможно лишь на основании непосредственного ознакомления с самим памятником или с точным его воспроизведением.

Содержание памятников может быть постигнуто и воспринято в результате изучения этого содержания самого по себе. Форму памятника можно понять двояко: или путем непосредственного проникновения в нее самое, или путем сравнения ее с другими родственными ей формами. Непосредственное проникновение в форму памятников возможно, когда основные принципы, поведшие к созданию его, живут еще в нас. Христианская базилика раннего средневековья, как в своем плане, так и в своем общем художественном построении, легко понятна и современному европейцу. Точно

так же понятна статуя, скажем, греческого юноши. В обоих этих примерах заложено много черт „обще-человеческих“. Но статую греческого божества понять уже труднее, точно так же, как нелегко понять, например, буддийский храм, хотя бы даже современный. Вообще в тех случаях, когда мы слишком отдалены или во временном, или в пространственном, или в культурном отношениях от того или иного памятника, самая возможность непосредственного проникновения в него является делом далеко не простым. Правда, можно дать „эстетическую“ оценку памятника; но такая оценка всегда бывает, в значительной степени, субъективна, а потому она и не обязательна для всех и каждого. И вот, когда нельзя постигнуть памятник непосредственно из рассмотрения его самого, оказывает существенную помощь сравнительный метод. Посредством сопоставления таких памятников, в которых использована одинаковая форма для выражения заключенного в них содержания, легче схватить существенные черты того или иного памятника. Проследив историческую эволюцию мысли, яснее можно осознать те побудительные силы, которые руководили творцом памятника, уловить те цели, к которым он стремился при его создании. Подчеркивая те или иные отклонения в деталях, тем острее можно уразуметь основные черты. Таким образом, правильно примененный, сравнительный метод, в значительной степени, способствует выяснению и содержания и формы памятника и помогает постигнуть его. Вместе с тем, благодаря сравнительному методу, является возможность, в конце концов, установить даже общие принципы той или иной формы памятника, принимая во внимание, что развитие формы следует своим неизменным законам, точнее сказать, обусловлено закономерной целесообразностью.

Изучение вещественных памятников самих по себе представляет то незаменимое преимущество, что они, эти памятники, суть непосредственные свидетели, факты прошлого. В этом отношении вещественные памятники являются источником даже более надежным и достоверным, чем показания современников той или иной эпохи, сохранившиеся в памятниках письменных: как бы ни был беспристрастен современник при изложении переживаемых им фактов, он неизбежно внесет в него, хотя бы в слабой форме выраженное, субъективное чувство: на то он и одушевленное существо. Вещественные памятники—сами по себе неодушевленные предметы, и потому они строго объективны. Всякий вещественный памятник, будет ли он предназначен удовлетворять практическим потребностям (бытовой памятник), или же будет воплощать в себе более высокие цели (художественный памятник), является продуктом непосредственного творчества и потому представляет более

верное средство постигнуть прошлое, чем всякое, даже самое достоверное показание письменного памятника, которое всегда стоит в зависимости от умственного склада, личного настроения и других свойств писателя. Всякое показание письменнного источника, в особенности, если он отстоит, в хронологическом отношении, далеко от тех фактов, о которых повествует, или, если автор его не внушает к себе безусловного доверия, требует критической проверки и оценки в отношении его достоверности. Даже документальный письменный источник, восходящий непосредственно к повествуемым в нем фактам и потому более объективный, чем литературный письменный источник, все же, в некоторых случаях, может вызывать необходимость критического к нему отношения. Наоборот, всякий вещественный памятник является, в противоположность письменному памятнику, не просто отражением или воспроизведением прошлой жизни, но частью самой этой жизни. Вещественные памятники—непосредственные свидетели материального или духовного состояния культуры данной эпохи. В этом отношении они постоянно расширяют, а часто и исправляют те представления о ней, какие создались у нас на основании литературного предания, а в тех случаях, когда последнее отсутствует, являются единственными нашими руководителями. Раскопки до-персидского слоя на афинском акрополе (I,60) познакомили нас с тою высокою культурою, какая была в Афинах в эпоху тираннии Писистрата в афинском обществе, изнемогавшем, как думали ранее, под гнетом этой тираннии. Древнейшая Спарта рисуется в нашем о ней литературном предании, как образец величайшей простоты и строгости нравов; находки в святыне Артемиды Орфии многочисленных кубков для вина, украшенных далеко не скромными изображениями, воочию убедили в том, насколько в этом отношении литературное предание о спартанской строгости нравов оказывается тенденциозным. Наконец, что мы знали о так называемой Эгейской культуре, пока не были открыты, относящиеся к ней вещественные памятники? Подобного рода примеров можно было бы привести большое количество, и все они показали бы, каким надежным материалом в руках исследователя прошлого являются вещественные памятники последнего.

Таково первое преимущество вещественных памятников, как непосредственных свидетелей прошлого. Другое преимущество их заключается в том, что самая пластическая форма их воспроизводит, в некоторых случаях, такие явления этого прошлого, которые или вообще не нашли себе выражения в памятниках письменных, или нашли его далеко не в полном виде. Нужно помнить, что лишь самая незначительная часть внутренней и внешней прошлой

жизни народа находит свое отражение в памятниках его письменности. Последние отражают в себе лишь наиболее крупные, существенные явления, как из истории внешнего быта народа, так и из истории его мировоззрения. Особенно в области религиозного сознания народа слова, выраженные на письме, зачастую бывают совершенно недостаточны для выражения религиозных чувств народа. И тут вещественные памятники, в которых отражается религиозное самосознание народа, оказывают нам существенную помощь. Могли ли бы мы понять образы греческих божеств, если бы располагали только литературною о них традицией и если бы в нашем распоряжении не было религиозной скульптуры греков, изображений различных сцен из греческой мифологии на картинах, украшающих греческие вазы, или дошедших до нас в виде помпеянских росписей? Что мы знали бы о религиозных настроениях древних христиан, если бы не было катакомб с их живописным убранством, древне-христианских саркофагов с их рельефами? Что иное, как не готические соборы могут познакомить нас с религиозным настроением позднего средневековья? Где мы чувствовали ближе всего Московскую Русь, как не в Кремле со всеми его памятниками? То же самое, если еще не большее, значение имеют вещественные памятники при ознакомлении с внешним бытом народа. Его вообще невозможно было бы ни изучать ни понимать, если бы вещественных памятников не было. Какая-нибудь танагрская терракотта живее перенесет нас в интимную жизнь греков IV в. до Р. Х., чем самые красноречивые описания ее в письменных памятниках, если бы такие описания даже и существовали. Что знали бы мы о внешнем быте великокняжеской Руси, если бы не имели русских кладов той эпохи?

Однако, отдавая должное вещественным памятникам, как источникам для воссоздания прошлого, нельзя указывать лишь на одни их преимущества и закрывать глаза на их слабые стороны. Прежде всего, вещественный памятник может иметь иногда не одно, а несколько значений, и часто от искусства его истолкования зависит его правильное понимание и надлежащая оценка; истолкователь же, при истолковании памятника, всегда может ошибаться. Правда, всякий вещественный памятник стоит в известной хронологической связи с однородными памятниками, как более ранними, так и более поздними; но устанавливаемая, на основании этой связи, хронологическая преемственность имеет лишь относительное значение, поскольку она не находит подтверждения и подкрепления в памятниках письменных, легче и вернее поддающихся датировке в сравнении с датировкою памятников вещественных. Там, где хронология вещественных памятников не находит себе опоры

в литературном предании, она всегда бывает только приблизительною. Вот почему хронология не только отдельных памятников, относящихся к области доисторической археологии, но даже целых эпох ее всегда может быть только приблизительною и выражаться в круглых цифрах.

Метод исследования вещественных памятников, поскольку они укладываются в те или иные исторические эпохи, по существу своему, одинаков. Но на практике, в применении этого метода, существуют различия, зависящие от внешних, а иногда и случайных причин. Главною из них является состояние памятника в настоящее время: дошел ли он в неповрежденном виде, или в поврежденном, и притом насколько поврежденном; в какой степени отдаления от нашего времени памятник находится. Картину Репина можно изучать непосредственно, без каких-либо предварительных разысканий, ибо она остается в таком же состоянии, в каком была в момент ее создания (может быть, только краски несколько пожухли). При изучении фрески Рафаэля возникает уже вопрос: не пострадала ли она, более или менее значительно, от времени, не переписана ли она—вопрос, за разрешением которого ученому, быть может, придется обратиться за содействием к технику. Катакомбные или помпеянские фрески отчасти дошли до нас в очень поврежденном состоянии, наполовину, а то и более разрушенными. А фреска, происходящая из Кносского дворца на Крите, найдена была лежащею на поверхности земли и разбитою на тысячи кусков; чтобы приступить к ее изучению, нужна было, казалось, на первый взгляд, очень простая работа—сложить фреску из отдельных кусков, но эта работа потребовала большой научной и технической опытности со стороны исследователя. Таким образом, при занятиях вещественными памятниками седой старины приходится, на первых же порах, итти робкими и неуверенными шагами; при занятиях памятником более близкого к нам прошлого, исследователь чувствует себя более вооруженным, а при занятиях памятником недавняго прошлого можно действовать с еще большею уверенностью. То же самое относится и к изучению вещественных памятников с исторической точки зрения. О картине Репина мы можем запросить или его самого, или его современников. Для Рафаэля к нашим услугам имеется обилие современных ему письменных документов. Для уяснения катакомбных и помпеянских росписей мы обладаем разрозненными и крайне скудными, мало что говорящими показаниями письменных источников. Для критских фресок—полное отсутствие каких бы то ни было письменных показаний. Всякого рода подготовительная ученая работа при занятиях вещественными памятниками бывает тем обширнее и настоятельнее, чем эти памятники более отдалены от нас, чем более в поврежденном состоянии они дошли.

Резкою границею в деле изучения вещественных памятников является та эпоха, которая связана в научном представлении с так называемым Великим переселением народов. Все то, что относится до этой эпохи и к ней самой, дошло до нас случайно, в поврежденном состоянии, вне определенной связи. Все то, что идет за этой эпохою, представляет более или менее последовательную преемственность в хронологическом отношении, хотя и тут случайности всякого рода играют все еще очень большую роль, и Средневековье, например, как западное, так и восточное, доступно для археологического изучения далеко недостаточно.

Большая часть памятников, относящихся ко времени до Великого переселения народов, сохранилась под землею, и для своего изучения они должны быть предварительно извлечены из нее. Памятники, восходящие к эпохе после Великого переселения народов, сохранились постольку, поскольку нашли себе прибежище в монастырях и храмах, дворцах и замках и пр., поскольку они передавались из поколения в поколение, пока наиболее замечательные из них, уже в новое время, не попали в музеи и иного рода хранилища. Чем отдаленнее эпоха, тем меньше от нее сохранилось вещественных памятников, хотя и тут бывают исключения, вызванные случайными обстоятельствами. Например, египетских памятников II и I тысячелетий до Р. Х. сохранилось больше, чем дошло от того же времени памятников греческого или италийского происхождения; греческих памятников IV века до Р. Х. сохранилось больше по сравнению с персидскими памятниками того же времени. Далеко неравномерное распределение памятников по отдельным хронологическим эпохам, или культурным периодам обусловливает собою и неодинаковую ценность их в научном отношении. Там, где памятников много, возможно говорить о том или ином выборе; там, где памятников мало, ни о каком выборе, в сущности, говорить не приходится, так как каждый черепок, каждый обломок имеет свое значение.

5. Так как предметом археологии является изучение вещественных памятников исторического прошлого, то последние являются главными и непосредственными источниками археологической науки. Чем этих источников больше и чем они разнообразнее, тем научное построение археологии будет и более основательным и более содержательным. Поэтому все усилия должны быть направлены, прежде всего, на то, чтобы увеличить запас подлежащего изучению материала. Эта „практическая“ сторона археологического знания имеет принципиальное значение и для его „теории“.

Нужно помнить, что вещественных памятников прошлого дошла до нас лишь незначительная часть в сравнении с тем количеством их,

какое существовало в свое время. О причинах, поведших к гибели памятников, речь впереди. Многие из них погибли давно, главным образом, на рубеже, отделяющем Античность от Средневековья, и отчасти в эпоху Средних веков. Одни памятники погибли безвозвратно, другие, считавшиеся утраченными, воскресли вновь в течение нового времени, благодаря археологическим исследованиям, начавшимся с эпохи Возрождения и достигшим, как мы видели (см. первую часть „Введения“), особенно блестящего расцвета в течение XIX и начала XX века. Третьи—будем надеяться—воскреснут, когда мир „успокоится“, и когда взоры современного человечества будут обращены снова столько же на свое будущее, сколько и на остатки своего прошлого.

Для знакомства с теми памятниками прошлого, которые, по имеющимся известиям, утрачены безвозвратно, а также для тех, о которых мы знаем, что они в свое время существовали, но пока еще не открыты (а может быть, и никогда не будут открыты), важное значение имеют дошедшие их воспроизведения. Последние, заменяя, в силу необходимости, утраченные или неизвестные еще пока подлинные памятники, имеют, в глазах исследователи, документальное значение, свойственное последним. Чтобы пояснить это, проще всего привести несколько примеров. Заимствовать их придется, главным образом, из области классической археологии, где исследователю приходится постоянно иметь дело не столько с оригиналами памятников, сколько с их копиями, поскольку это касается, преимущественно, скульптуры и живописи.

Хорошо известно, что все лучшее, созданное греческим ваянием, сохранилось, за немногими, но блестящими исключениями, только в копиях. Число оригиналов по сравнению с копиями очень невелико [1]). Поэтому вполне понятно, что изучение большого запаса сохранившихся до нас копий памятников греческой скульптуры, всегда было предметом тщательного внимания со стороны археологов-классиков, причем некоторым из них удалось притти здесь к результатам, прочно укоренившимся в науке.

С особою настоятельностью указывал Фуртвенглер (I, 79) на необходимость тщательного исследования и критики сохранившихся копий, причем он рекомендовал и метод, каким тут должно руководствоваться [2]). Пока достаточно указать, что хотя наличность хо-

[1]) Em. Waldmann, Griechische Originale, Лпц. 1914, дал на 207 хорошо исполненных таблицах выборку 2(0 памятников, воспроизводящих исключительно оригинальные произведения греческой статуарной и рельефной скульптуры.

[2]) Ad. Furtwängler, Ueber Statuenkopien im Altertum в „Abhandlungen“ Баварской академии 1896 г. См. мою статью „Теория Фуртвенглера о копиях греческих статуй“. Зап. Русск. Арх. Общ. IX (1897).

рошей скульптурной копии и не может возместить утраченного оригинала, все же о последнем является возможность составить надлежащее представление [1]).

Печальнее бывает дело в том случае, когда с утраченного оригинала нет даже более или менее удовлетворительной копии. Здесь исследователю оказывают существенную помощь воспроизведения этого оригинала в произведениях мелкого искусства, относящиеся также еще к древности, напр. в небольших бронзовых или глиняных статуэтках, на монетах, геммах и пр. Со статуи Аполлона Филесия, работы сикионского художника Канаха, VI в. до Р. Х., мы знакомимся по бронзовой статуэтке Британского музея, этот памятник воспроизводящей. Воспроизведение прогремевшей своею славою хрисоэлефантинной статуи Зевса Олимпийского, работы Фидия, сохранили только элидские моменты, эпохи Адриана, изображающие кумир в полном его виде и отдельно голову Зевса. Столь же знаменитое изображение статуи, работы Поликлета, Геры Аргосской мы находим на аргосских монетах. Вообще немало греческих монет содержат воспроизведения знаменитых памятников греческой скульптуры; было бы очень плодотворною задачею сопоставить такие монеты в специальном издании и подвергнуть их, с археологической и художественно-исторической точки зрения, внимательному изучению. Знаменитая статуя, работы Фидия, Афины Девы, стоявшая в Парфеноне, доступна изучению по некоторым ее мраморным репликам очень невысокого достоинства, не дающим никакого представления о красоте и величии оригинала. Зато голова и шлем Афины точнее всего переданы в превосходной (хранится в Вене) гемме, работы Аспасия, резчика времени первых римских императоров, которая сохранила много деталей, опущенных в мраморных копиях. Все памятники, подобные вышеуказанным, иваются незаменимым вспомогательным рессурсом при изучении утраченных произведений греческой скульптуры. Такое же значение для знакомства с безвозвратно погибшими для нас памятниками греческой живописи имеют некоторые картины на вазах и помпеянские фрески [2]).

Той же цели, в некоторых случаях, служат не только античные памятники, воспроизводящие утраченные оригиналы, но и вос-

---

[1]) О том значении, какое имеют копии, см. также Deonna, L'archéologie, I, 318 сл.

[2]) О значении первых для знакомства с искусством Полигнота см. указанную (I, 153) работу Б. В. Фармаковского. Некоторое представление о картине Зевксиса, изображавшей малютку Геракла, удушающего змей, дает одна из помпеянских фресок. Следовало бы последние подвергнуть специальному разбору с точки зрения отношения их к утраченным произведениям греческой живописи.

произведения тех или иных из них, относящиеся к более близкому к нам времени. Для пояснения сказанного достаточно привести пример, относящийся к одному из самых замечательных памятников древности, Парфенону. Бо̀льшая часть сохранившихся его фронтонных изваяний была перевезена (I, 34), в начале XIX в., в Лондон. Первоначальное расположение фигур на обоих фронтонах оставалось бы совершенно неясным, если бы мы не обладали рисунками фронтонов, исполненными в 1674 г., за тринадцать лет до осады Афин венецианцами, при которой Парфенон сильно пострадал, одним фламандским художником (имя его было, может быть, Федерб; это не был, во всяком случае, как думали раньше, Каррей). Этот художник зарисовал в своем альбоме все 32 метопы южной стороны Парфенона, бо̀льшую часть его фриза, а также группы, украшавшие его фронтоны, поскольку эти группы в XVII в. оставались еще не поврежденными. В настоящее время всякий исследователь, рассуждающий о композиции Парфенона, исходит, прежде всего, из упомянутых рисунков, играющих, таким образом, роль археологического первоисточника [1]). Важное значение для знакомства с развалинами Рима, поскольку они зафиксированы были для начала XVI в., имеют сохранившиеся в одной из рукописей Амброзианской библиотеки, в Милане, рисунки, исполненные художником того же времени Брамантино (собств. Бартоломмео Суарди [2]), а также эскизы, исполненные одним из учеников Гирландайо и сохранившиеся в одной из Эскуриальских рукописей, в Мадриде [3]), или эскизы XVI в., исполненные бывшими тогда в Риме северными художниками [4]). Мозаики мавзолея св. Констанцы, в Риме, уничтоженные, в значительной своей части, кардиналом Вералли в 1629 г., при предпринятой им реставрации церкви, известны благодаря рисункам, хранящимся в различных библиотеках Испании, Италии и Франции [5]). С первоначальным расположением Сен-Галленского монастыря (IX в.), испытавшего много перестроек, знако-

---

[1]) Рисунки прекрасно изданы H. Omont'ом, Athènes au XVII siècle. Dessins des sculptures du Parthénon attribués à J. Carrey et conservés à la Bibliothèque Nationale, accompagnés de vues et plans d'Athènes et d'Acropole, Пар. 1898 О значении рисунков см. в капитальном исследовании о Парфеноне Ad. Michaelis'a, Der Parthenon, Лпц. 1871 (текст и атлас), и в работе Вл. К. Мальмберга (I, 152).

[2]) Издание A. della Croce, Le rovine di Roma al principio del sec. XVI, Милан 1875.

[3]) Изданы H. Egger'ом в Sonderschriften des Oesterr. Archäol. Instituts, VI (1906).

[4]) Изданы Ad. Michaelis'ом в Jahrb. d. arch. Instituts, VI (1891). VII (1892). См. также C. Robert, Römisches Skizzenbuch aus dem XVIII Jahrh. 20 Hallesches Winckelmannsprogramm, 1897.

[5]) Подробности в работе Д. В. Айналова (I, 160).

мит нарисованный на пергаменте, одновременный постройке монастыря, план, хранящийся в его архиве. Для изучающих киевскую старину важное значение имеют открытые в библиотеке Академии Художеств Я. И. Смирновым и им изданные рисунки Киева, восходящие к половине XVII в. (I, 178). Число приведенных примеров можно было бы увеличить, но и сказанного достаточно, чтобы показать, какое важное значение, в качестве источников, при занятиях памятниками старины, имеют их старинные воспроизведения [1])

6. Вещественные памятники, поскольку они дошли до нас (оригиналы), копии с утраченных оригиналов, старинные воспроизведения памятников, утраченных или дошедших в худшем состоянии, чем то, в каком они были ранее,—вот основные источники археологической науки, посвященной, как сказано, прежде всего, изучению вещественных памятников прошлого. Наряду с этими основными источниками—будем для краткости называть их археологическими—важное значение имеют всякого рода источники письменные, поскольку в них содержатся сведения о памятниках прошлого, как художественного, так и бытового характера. Если сами памятники и, отчасти, их старинные воспроизведения служат тем документальным материалом, теми „фактами", на которых зиждется археологическая наука, то сведения об этих „фактах", дошедшие в письменных источниках, являются „свидетельскими показаниями" о них. Чем таких сведений больше, чем они достовернее, тем знание вещественных памятников становится более полным, обстоятельным и надежным.

Прежде, чем дать краткую характеристику письменных источников, поскольку они имеют отношение к археологии, и отметить наиболее важные из них, должно выделить в особую группу те, очень важные для археолога, источники, которые занимают посредствующее место между источниками археологическими и источниками письменными,—надписи [2]).

Много рассуждали о том, к категории каких памятников должно относить надписи: вещественных или письменных? Вопрос этот не может быть решен бесповоротно в ту или другую сторону: с одной стороны, надписи, по своему материалу, по форме, по характеру письма и иным признакам — памятники вещественные;

---

[1]) В этом отношении такую же роль отныне суждено играть и всем тем, даже сделанным в новейшее время, воспроизведениям памятников северной Франции и Бельгии, которые были разрушены или попорчены снарядами немцев в последнюю войну.

[2]) О древних надписях, греческих и латинских, а равно и об эпиграфике греческой и римской, см. необходимые сведения в выпусках 6—9 серии „Введение в науку. История", где приведены и библиографические указания.

с другой стороны, по их содержанию, надписи приходится относить к памятникам письменным. Таким образом, их можно, с одинаковым правом, отнести и к археологическим и к письменным источникам. Если принять во внимание, что надписей сохранилось большое количество; что содержание их очень разнообразно; что способы исследования их носят своеобразный характер, вполне естественным является выделение их изучения в особую дисциплину— эпиграфику (науку о надписях); эта дисциплина стоит в равных отношениях и к историко-филологической (в широком смысле) и к археологической науке.

Для археологии преимущественное значение имеют две категории надписей: а) надписи, имеющие то или иное отношение к вещественным памятникам; в этом случае показания надписей можно сопоставить с теми показаниями о вещественных памятниках, какие мы извлекаем из письменных сточников; б) надписи, тесно связанные с самими вещественными памятниками, составляющие с ними одно неразрывное целое. На надписях обоих этих категорий мы и сосредоточим наше внимание. Предварительно отметим два существенные пункта: а) первая категория надписей имеет отношение исключительно к классической, главным образом, греческой археологии; б) и та и другая категории надписей, как содержащие в себе данные характера документального, являются, при всякого рода археологических занятиях, источником очень важным, имеющим, в некоторых случаях, настолько большое значение, что, при сопоставлении показаний эпиграфических и показаний литературных об одном и том же факте, следует, очень часто, чтобы не сказать всегда, отдавать первым преимущество пред вторыми. Нужно отметить, что, как научная дисциплина, эпиграфика хорошо разработана лишь в том ее отделе, который касается греческой и римской древности. Греческие и латинские надписи Средневековья разработаны значительно менее; надписями же нового времени, с научной стороны, почти совсем не интересовались. О том состоянии, в каком находится восточная эпиграфика, т.-е. надписи на восточных языках, не осмеливаюсь, по своей полной некомпетентности в этой области, судить.

Если бы „каменный архив“ Эллады, как называют иногда греческие надписи, дошел до нас целиком; если бы те надписи, которые сохранились, дошли до нас не в очень поврежденном, как это бывает сплошь и рядом, состоянии, наши сведения о многих, и притом первоклассных памятниках греческой архитектуры и скульптуры располагали бы в высокой степени ценными данными, восходящими непосредственно или близко по времени к созданию самого памятника. Но греческие и

латинские надписи испытали ту же судьбу, что и соответствующие вещественные памятники,—между прочим, и это также роднит эпиграфику с археологией. Надписи становятся нам известными благодаря той же—подчас—случайности, какая играет такую роль в деле нахождения и сохранности вещественных памятников; и, в общем, нужно сказать, что история греческой и римской эпиграфики стоит в теснейшей связи с историей классической археологии. При раскопках, археологических экспедициях, наряду с вещественными памятниками, всегда появлялись на свет божий и надписи; бывали случайные находки вещественных памятников, бывали случайные находки надписей. Подобно тому, как степень сохранности вещественных памятников далеко неодинакова, так и надписи — одни дошли в неповрежденном виде, другие—в более или менее поврежденном, третьи—в очень печальном [1]).

И содержание и внешний вид надписей очень разнообразны. Нелегко подвести надписи, даже непосредственно относящиеся к области археологии, под определенные рубрики. Можно наметить лишь наиболее характерные из них.

Прежде всего выделяется большая группа „строительных надписей“, т.-е. надписей, имеющих отношение к различным памятникам греческой архитектуры (отчасти и скульптуры). Так, например, дошли, к сожалению не за все годы, отчеты строительных комиссий, ведавших общественными постройками и памятниками, сооруженными в Афинах во второй половине V в. до Р. X.: хрисоэлефантинной статуи Афины Девы, стоявшей в Парфеноне, самого Парфенона, Пропилей, Эрехфейона; отчет о ремонте и реставрации храма элевсинских богинь (329—8) [2]); обширные отчеты о постройке храма Асклепия и здания круглой формы (фола), называемого в надписи „жертвенником“, в Эпидавре (начало IV в. до Р. X.) [3]); отчет о реставрации разрушенного в 378 г. до Р. X. храма Аполлона в Дельфах [4]), и т. д.

Чтобы показать, насколько важны подобные документы, достаточно сослаться, что, лишь благодаря отчетам о постройке Эрехфейона, можно было получить определенные сведения о назначении этого своеобразного по своему плану сооружения; лишь из отчетов

---

[1]) История греческой эпиграфики и эпиграфических открытий прекрасно изложена в книге Н. И. Новосадского, Греческая эпиграфика, ч. I, изд. 2, М. 1915; там же и обилие библиографических указаний.

[2]) IG. I. 298, 299, 299a, 300—311, 314, 315, 321—324. II, 834b. См. об этих надписях: E. Fabricius, De architectura graeca commentationes epigraphicae, Берл. 1881. A. Choisy, Etudes épigraphiques sur l'architecture grecque, Пар. 1884.

[3]) Первый отчет издан. м. пр. у Michel, Recueil d'inscr. gr. 584.

[4]) Издан м. пр. у Dittenberger, Sylloge, 2 изд., 140.

о постройке Парфенона мы узнали наименование отдельных частей его. Если бы „строительных надписей“ сохранилось больше; если бы все эти „отчеты“ дошли последовательно год за год, мы имели бы документальную историю сооружения Парфенона, Пропилей и прочих афинских построек V и IV вв. При теперешнем состоянии „строительных“ надписей, дошедших иногда с большими лакунами, изучение их представляется делом далеко не простым, причем особенно трудным бывает иногда точное определение тех или иных, встречающихся в них, архитектурных терминов [1]).

Значительную группу надписей представляют инвентари тех посвящений различных предметов, которые делались в храмы. Таких инвентарей особенно много сохранилось среди делосских надписей [2]). Самое интересное в них — опять-таки техническая номенклатура предметов, указание их веса и пр. Специально для археологических целей инвентари эти почти не использованы. Нового интересного материала в них для исследования всякого рода вопросов нашлось бы в большом изобилии.

Самая полная группа надписей—надписи, составляющие или составлявшие некогда неразрывное целое с самими вещественными памятниками. В этих надписях содержатся или указания на то, что данный памятник представляет, или поименовываются отдельные изображенные на нем фигуры, или указываются обстоятельства, поведшие к созданию памятника, или приводится имя мастера, его создавшего. Каждая из этих категорий надписей имеет, при об‘яснении памятника, свое значение.

Едва ли нужно говорить о том, что обозначение в надписи сюжета памятника устраняет раз навсегда необходимость доискиваться того, что на памятнике изображено, хотя это еще и не избавляет от необходимости, в некоторых случаях, об‘яснять самый сюжет. Надпись на памятнике играет в этом случае такую же роль, какую имеет подпись под любым воспроизведением памятника, сделанным механическим путем, в книге или альбоме, украшенном рисунками. Особенно важное значение имеют надписи, вырезанные на портретных изображениях, при занятиях иконографией. То или иное

---

[1]) Было бы чрезвычайно полезно, если бы: а) были собраны в одном издании все греческие „строительные“ надписи и б) на изучение их было обращено специальное внимание исследователей—эпиграфистов и археологов. Хороший образчик подобного рода работ представляет книга H. Lattermann'a, Griechische Bauinschriften, Страссбург 1908, который подверг детальному исследованию несколько строительных надписей, недостаточно об‘ясненных ранее. Для уразумения эпиграфической архитектурной терминологии книга Латтермана имеет важное значание.

[2]) Th. Homolle, Les archives de l'intendance sacrée à Délos, Пар. 1887. Comptes et inventaires des temples Déliens. Bull. Corr. Hell. XIV, 389—511.

портретное изображение, снабженное надписью, указывающею то лицо, которое на памятнике изображено, дает возможность приурочить тому же лицу те его изображения, на которых соответствующей надписи не имеется, или же она, будучи вырезана позднее, называет изображенное лицо неправильным именем. Примеров того и другого можно было бы привести много. Благодаря тому, что на одной портретной герме, хранящейся в римском Дворце Консерваторов, имеется надпись „Анакреонт", оказалось возможным признать изображение того же поэта в целом ряде других памятников, надписями не снабженных [1]). В Берлинском музее хранится герма с надписью „Платон". Эта надпись дала возможность не только отнести к числу изображений Платона ряд анонимных памятников, изображающих философа, но и признать, что надпись „Зенон", вырезанная на одной Ватиканской герме, заключает в себе ошибочное наименование изображаемого лица, и что и Ватиканская герма изображает не Зенона, а Платона [2]).

Обычай вырезать надписи, с указанием изображенных лиц, на портретных статуях, бюстах, рельефах и иных памятниках из древности перешел в Средние века и в Новое время и удержался вплоть до настоящих дней.

На греческих расписных вазах часто, на рельефах реже, в тех случаях, когда изображенный сюжет содержал в себе несколько фигур, было в обычае отмечать надписью, кого из них каждая изображает.

Примеров можно было бы привести очень много, особенно на черно-фигурных вазах. Достаточно сослаться на знаменитую вазу Франсуа, во Флоренции (воспроизведение ее можно найти во многих изданиях; лучшее в издании Фуртвенглера-Рейхгольда, о котором см. ниже). Должно отметить, что обычай снабжать надписями изобра-

---

1) J. J. Bernoulli, Griechische Ikonographie, I, Мюнх. 1901, 79 сл.

2) Bernoulli, ук. соч. II, 20 сл. Приведенный пример далеко не единственный; имеется не мало случаев, когда на том или ином памятнике надпись называет изображение не того лица, которое на памятнике воспроизведено, а другое. С этим при иконографических занятиях постоянно следует считаться и всегда проверять правильность показания надписи. Основной труд по греческой иконографии—указанное сочинение Бернулли. Ему же принадлежит и труд по римской иконографии: Römische Ikonographie, Штуттгарт 1882—94 (I т. Портреты знаменитых римлян. II т. в 3-х частях—портреты римских императоров и императорской фамилии от Августа до Феодосия Великого). Для иконографических занятий неоценимый материал доставляют портреты, изображенные на греческих и римских монетах и отчасти геммах. Хорошее пособие: F. Imhoof-Blumer, Porträtköpfe auf römischen Münzen der Republik und der Kaiserzeit и Porträtköpfe auf antiken Münzen hellenischer und hellenistischer Völker, Лпц. 1879. Прекрасный подбор античных портретов, с руководящими указаниями, дает R. Delbrück, Antike Porträts, Бонн 1912.

жения на вазах и на рельефах был, в особенности, распространен в архаическую эпоху греческого искусства. Обычай этот затем вышел из моды и возродился в более поздние эпохи, начиная со II в. до Р. Х.

Если бы на рельефе, хранящемся в Капитолийском музее, в Риме, относящемся к I в. до Р. Х. и известном под именем „Илионской таблицы“ (Tabula Iliaca), где изображен ряд сцен, относящихся к троянскому эпическому циклу, не было, при отдельных фигурах и сценах, пояснительных надписей, вряд ли бы возможно было разобраться во всех деталях этого чрезвычайно сложного, по своему сюжету, памятника [1]).

Обычай обозначать надписями сюжет памятника из классической древности, как известно, перешел в последующие эпохи и привился, можно сказать, во всех странах и у всех народов. Не нужно, однако, думать, что обычай этот проводился последовательно. Число памятников, сюжет которых не поясняется никакими надписями, во много раз превосходит то их число, где такие надписи имеются. Не стòит, повторяем, указывать, насколько надпись, так или иначе поясняющая сюжет памятника, если только она, действительно, соответствует изображенному сюжету, а не является плодом фантазии или мистификации со стороны ее составителя, облегчает истолкование памятника. Не следует только ко всякой надписи, поясняющей сюжет, относиться с безусловным доверием и считать, что коль скоро при фигуре, напр. на греческой вазе, помещена надпись, то последняя, действительно, обозначает надлежащим именем соответствующее лицо. Дело в том, что иногда живописцы, расписывавшие вазы, снабжали надписями изображенные ими фигуры неправильно. Таким образом, прежде чем поверить, что надпись вполне соответствует изображаемому лицу, правильность ее показания следует всегда тщательно исследовать [2]).

Есть не мало надписей, которые об‘ясняют мотивы, поведшие к созданию памятника, назначение его, иногда даже его дальнейшую судьбу. Такие поясняющие надписи помогают проследить историю памятника, чтò иногда имеет важное значение для его правильного истолкования. Из многочисленных примеров, которые можно было бы привести, ограничимся немногими. При раскопках в Олимпии, вместе со статуей Победы, работы Пеония (вторая половина V в. до Р. Х.), найдена была база, на которой стояла статуя. На

---

[1]) Его изображение м. пр. у Baumeister, Denkmäler des klass. Altertums, I, табл. XIII. Лучшее издание в Memorie della R. Accademia dei Lincei, XIV.

[2]) Удачные примеры толкования надписей на вазах сопоставлены Fr. Koepp'ом, Archäologie, II, 78 сл.

базе читается надпись: „Мессенцы и навпактцы посвятили Зевсу Олимпийскому десятую часть добычи от врагов“ [1]). Эта надпись открывает историю сооружения статуи Победы: она изваяна по заказу жителей городов Мессены и Навпакта (в Пелопоннесе), посвящена ими в святыню Зевса Олимпийского, в память победы одержанной ими против врагов. На хранящемся в Афинском Национальном музее надгробном рельефе IV в. до Р. Х. изображающем всадника, вырезана надпись: „Дексилей, сын Лисания, из дома Форика, родился при Тисандре архонте (414/3), скончался при Евбулиде (394/3), в Коринфе, в числе пяти всадников“ [2]). Помимо того, что мы узнаем из надписи имя, отчество и название дема, к которому принадлежал изображенный, год его рождения и смерти, упоминается еще и при каких обстоятельствах он скончался: он погиб в битве при Коринфе (394/3 г.), отличившись вместе с четырьмя сотоварищами. В мало-азийском городе Приене найдена анта со следующею надписью: „Царь Александр посвятил храм Афине Полиаде“ [3]). Благодаря этой надписи, мы узнаем, что найденная анта принадлежала храму Афины Полиады, построенному Александром Великим. Вот еще три примера аналогичных надписей, происходящих из мест и времен нам более близких. В деревне Шурах, к ю. в. от Бахчисарая, найдена надпись, вставленная в наружную сторону имеющейся там церкви. Надпись гласит: „Возобновлен храм божий архангелов Михаила и Гавриила лета 7102 месяца апреля“. Мы узнали, благодаря этой надписи, в честь каких святых сооружен Шурский храм и дату его возобновления (1594) [4]). В предалтарной части храма в Партените (на южном берегу Крыма), на плите, вделанной в пол, читается надпись, из которой узнаем, что храм был посвящен апостолам Петру и Павлу, построен „за многие годы“ архиепископом города Феодоро (Мангуп) и всея Готфии Иоанном Исповедником, возобновлен митрополитом города Феодоро и всея Готфии Далматом в 1427 г. [5]). На кипарисовом кресте в Никорцминдском храме (в Имеретии), читается: „Честный и животворящий крест принадлежит мне Лаврентию, иеромонаху из обители Иверской святого града Иерусалима [6]). Не будь этой надписи на Никорцминдском кресте, он ничем не выделялся бы из многочисленных подобного рода крестов. Приведенных примеров достаточно — их можно было бы увеличить во много-много раз,— чтобы убедиться

---

[1]) Dittenberger, ук. соч. 38.
[2]) Dittenberger, ук. соч. 67.
[3]) Dittenberger, ук. соч. 158.
[4]) В. В. Латышев, Сборник греческих надписей христианских времен из южной России, 57.
[5]) В. В. Латышев, ук. соч. 70.
[6]) И. В. Помяловский, Сборник греч. и лат. надписей Кавказа, 97.

в том, какое важное значение при исследовании истории того или иного памятника имеют сопровождающие его надписи.

Столь же большую ценность представляют те надписи, в которых указывается имя художника или, вообще мастера, исполнившего памятник. В настоящее время почти общепринято, что художник, написавший картину, скульптор, изваявший статую, гравер, исполнивший гравюру и пр., „сигнируют", т.-е. подписывают созданное ими произведение. Это правило далеко не применялось регулярно еще в прошлом веке (напр. „Последний день Помпеи" Брюллова не имеет сигнатуры художника), не говоря уже о временах более ранних. Не применялось оно регулярно и в классической древности, от которой дошло, однако, довольно много надписей, называющих имена художников, исполнивших те или иные скульптурные или живописные произведения.

Все надписи, относящиеся к греческим скульпторам, поскольку они были известны до 1885 г., сопоставлены Лёви (Em. Löwy) в сборнике „Inschriften griechischer Bildhauer" (Лпц. 1885). Изданы они факсимиле, что придает сборнику Лёви особую ценность. Расположены надписи в сборнике в хронологическом порядке по следующим группам: VI в., V в. (старшая группа, младшая группа), IV в. до Александра Великого, эллинистическая эпоха, от средины II в. до конца римской республики, римская империя; в пределах каждой группы надписи размещены в географическом порядке. В особых приложениях сопоставлены надписи, отнесение которых к скульпторам не может быть вполне удостоверено, надписи сомнительные или заведомо подложные, а также упоминания о художниках, встречающиеся в надписях, содержащих сведения о тех или иных памятниках, и в эпиграммах, т.-е. в стихотворных надписях. Во введении Лёви дает некоторые „статистические" предварительные замечания касательно как содержания, так и формы изданного им материала.

Этот материал в настоящее время значительно возрос, так что сборник Лёви является далеко неполным. Но пока нового сборника надписей греческих скульпторов не появится, к труду Лёви, как пособию, составленному во всех отношениях прекрасно, археологи-классики постоянно будут обращаться.

В сборнике Лёви помещено около 600 сигнатур греческих скульпторов. Из этого числа приблизительно лишь десятая часть может быть отнесена к таким произведениям, оригиналы которых, или копии с этих оригиналов, сохранились до нашего времени; все остальное количество надписей относится к произведениям греческой скульптуры, или утраченным совершенно, или к таким, упоминания о которых дошли в литературном предании. Разумеется, для архео-

лога-классика—исключительное счастье, когда приходится иметь дело с такими произведениями греческой скульптуры, на которых сохранилась и сигнатура их автора [1]).

Но и в тех случаях, когда дошли только базы с надписями, последние оказывают большую услугу: прежде всего благодаря им значительно пополнился инвентарь имен греческих скульпторов. Многие из них известны нам только благодаря надписям. Затем для некоторых из тех художников, имена которых известны из литературных источников, надписи сохранили правильное написание их имен [2]).

Самое главное значение надписей скульпторов состоит в том, что, благодаря характеру начертаний надписей, получается возможность, в некоторых случаях, установить точную хронологию деятельности тех из художников, о которых литературного предания не имеется [3]).

Чтобы показать на одном примере, какое значение имеет показание надписи для установления времени того или иного памятника, достаточно сослаться на такую прославленную статую древ-

---

[1]) Вот несколько примеров: на орхоменском рельефе VI в. до Р. Х. (в Афинском Национальном музее), изображающем мужчину с собакой, надпись (метрическая): „Алксенор сделал наксосец, ну-ка взгляните“ (Löwy, 7); на базе статуи Победы, работы Пеония, надпись в четыре строки; две первые приведены выше (стр. 23), в двух последних читается: „Пеоний сделал мендеец, и, исполняя также акротерии на храм, одержал победу“ (Löwy, 49); на базе портретной мужской статуи II в. до Р. Х., найденной на Делосе, надпись: „Гая Офеллия, сына Марка, Фера, италики справедливости ради и добролюбия (его к ним) посвятили Аполлону. Дионисий, сын Тимархида, и Тимархид, сын Поликла, афиняне, сделали“ (Löwy, 242); на стволе, служащим подпоркою статуи так называемого Боргезского бойца, в Лувре, надпись: „Агасий, сын Досифея, эфесец, сделал“. В общем нужно сказать, что надписи художников, и прозаические и метрические, бывают редактированы довольно разнообразно; самая типичная и обычная их форма: такой-то, „сделал“ или „делал“. В метрических надписях имя художника иногда вставлено в посвятительную эпиграмму. Постепенно, однако, метрические надписи выходят из употребления: из надписей, сопоставленных в сборнике Лёви, для VI в. на 9 прозаических приходится 5 метрических, для IV в. на 49 прозаических—три метрических, для эпохи римской империи—на 73 прозаических одна метрическая.

[2]) Например, имя вифинского скульптора второй половины III в., до Р. Х. в литературных источниках читается либо Daedalsas, либо Dedalsa, либо Δαίδαλος; на надписи имя это встречается в правильной форме Δοιδάλσης. На основании надписи, упоминающей скульптора Афинея Паросского, оказалось возможным установить правильное понимание одного свидетельства Плиния, см. об этом в моей книге: Из истории Афин, 229—31 г.г. до Р. Х., П. 1898, приложение 3.

[3]) Правда, при определении времени надписей художников сравнительно поздних времен, начиная со II в. до Р. Х. и ниже, когда шрифт надписей утратил присущие ему для более ранних времен специфические особенности, рисковано основываться исключительно на одних палеографических данных. Об этом см. приложения 1 и 2 в моей указанной выше книге.

ности, каковою является Венера Милосская. О том, как эта статуя была найдена, еще придется упоминать. Теперь отметим только то, что важно для нас в данном случае. Статуя была изваяна из нескольких кусков. Внизу, около левой ноги, была база, имевшая во всю ее глубину скошенную поверхность. К базе, по свидетельству тогдашнего директора Лувра, Кларака (см. I,41), плотно приходился кусок мрамора. Передняя сторона его была снабжена надписью, которая, правда, исчезла уже с 1821 г., но тщательный рисунок с которой был своевременно сделан. Надпись эта гласила „...андр [1]), сын Менида, (ант)иохец с Меандра, сделал". Эта надпись показала: а) Венера Милосская изваяна скульптором ...андром, уроженцем из Антиохии на Меандре; б) так как город этот основан был в первой половине III в. до Р. Х., то ранее этого времени статуя происходить не может; в) если характер букв надписи на исполненном с нее рисунке передан точно, то художник, изваявший Венеру Милосскую, жил, приблизительно, в начале I в. до Р. Х. [2]).

Не ко всякой надписи с именем скульптора следует, однако, относиться с безусловным доверием. Каждую из них необходимо, прежде всего, тщательно исследовать в отношении ее подлинности. На базе статуи Венеры Медичейской, во Флоренции, читается надпись: „Клеомен, сын Аполлодора, афинянин, сделал" [3]). Надпись эта, как теперь признается всеми, поддельная, т. е. она сделана в новое время. И это не единственный пример таких „сфабрикованных" надписей. Но коль скоро надпись, обозначающая скульптора, подлинная, к ее показанию, как показанию документальному, должно относиться с безусловным доверием, и извлекать из него, путем осторожной и трезвой критики, все необходимые заключения.

Отмечали ли как-нибудь свои произведения греческие живописцы, неизвестно, за утратою оригиналов греческой живописи. Зато многие расписные греческие вазы снабжены надписями, называющими имена мастера, изготовившего вазу („сделал"), и художника, ее расписавшего („написал"); иногда на одном сосуде бывают написаны краскою имена и того и другого (напр., на вазе Франсуа во Флоренции). Эти надписи на вазах являются ценным источником при определении хронологии ваз, а следовательно и для установления истории вазовой живописи. В свое время Клейн (W. Klein) сопоставил в особом сборнике, теперь нуждающемся в дополнении,

---

[1]) Имя художника восстановляется или (Алекс)андр, или (Агес)андр.
[2]) В сборнике Лёви надпись издана под № 298 и подробно исследована. Дополнения см. в „Meisterwerke" Фуртвенглера (I, 79).
[3]) Löwy, 513.

все известные вазы с сигнатурами вазовых живописцев (Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen, 2 изд., Вена 1887) [1]).

Некоторые греческие геммы также бывают снабжены вырезанными на них надписями художников, их изготовителей [2]).

То, что сказано о значении надписей на памятниках древних, вполне приложимо и к памятникам средневековым и новым. Надписи на всякого рода государственных, общественных и частных сооружениях, надписи на надгробных памятниках, надписи на всякого рода предметах художественного ремесла заключают обилие ценного и достоверного материала для истории памятников прошлого.

7. Тем не менее, этой истории в связном виде мы не имели бы, если бы не располагали показаниями источников письменных. В этих последних источниках не только содержатся указания о тех или иных отдельных памятниках прошлого, но иногда заключаются и сведения такого характера, которые дают возможность поставить серию памятников в определенную хронологическую связь, т. е. дать их историю. Письменные источники, сообщая то пространные, то краткие, то непрерывные, то отрывочные сведения о памятниках, называя их создателей, указывая поводы, поведшие к созданию памятников и тому подобные сведения, позволяют группировать памятники в хронологическом или систематическом порядке. Тот памятник, о котором сохранилось упоминание в письменных источниках, всегда легче поддается изучению. А о памятниках, не сохранившихся, но нашедших о себе упоминания в письменных произведениях, последние являются единственным источником, приоткрывающим завесу прошлого.

Так как памятники этого прошлого составляют неот'емлемую часть его, то, вполне естественно, сведения о них рассыпаны в памятниках письменности, иногда современных им, однако, большею частью отстоящих от них на более или менее значительный промежуток времени. Ясно, чем свидетельсгво, дошедшее в письменных источниках, по времени, ближе к тому памятнику, о котором оно говорит, тем, в глазах исследователя, оно должно заслуживать бо̀льшего внимания, особенно если писатель, сообщающий это свидетельство, пользуется репутацией достоверного и надежного свидетеля. Если сведение, сообщаемое о памятнике, относится ко времени, далеко от него отстоящему; если, с другой стороны, писатели, дающие сведения, не внушают безусловного доверия к себе, на

---

[1]) Сверх того, есть целый разряд так наз. ваз с именами „любимцев“; вазы эти составлены также Клейном, Die griechischen Vasen mit Lieblingsinschriften, 2 изд., Вена 1898.

[2]) Об этих геммах см. статью Фуртвенглера в Jahrb d. arch. Inst. IV и его труд о геммах (I, 80).

обязанности исследователя, пользующегося этими сведениями, лежит задача постараться вскрыть те источники, которыми автор пользовался, оценить эти источники и, путем сопоставления имеющихся свидетельских показаний, критически проверить степень достоверности и ценности каждого из них. В общем нужно сказать, что археолог, пользующийся при своих занятиях показаниями письменных источников, обязан, прежде чем пользоваться ими, выполнить ту же критическо-аналитическую работу, какую выполняет историк. Методы и правила исторической критики, обязательные при исторических занятиях, приложимы, в полной мере и в одинаковой степени, и при занятиях археологических [1]).

Давать обзор письменных источников, имеющих отношение к археологии, не входит в задачу настоящего „Введения". Задача эта была бы и невыполнима, так как пришлось бы упоминать об очень многих произведениях письменности тех народов, от которых дошли до нас археологические памятники, обозревать чуть ли не всю историю письменности каждого народа, потому что в очень многих памятниках ее находятся или могут находиться сведения, нужные и полезные для археологии [2]).

Мы ограничимся сообщением некоторых данных лишь о тех писателях и тех литературных произведениях, относящихся к классической, т. е. греко-римской, и, отчасти, средневековой старине, с которыми археологу чаще всего приходится иметь дело при своих занятиях.

В эллинистическую эпоху, широким развитием пользовалась литература так наз. периэгес (περιηγήσεις), сочинений, имевших в виду познакомить иноземцев с топографией и памятниками того или иного города или страны. Самым известным из писателей-периэгетов был Полемон, живший в конце III—первой половине II в. до Р. Х. Полемон много путешествовал по Греции, Передней Азии, Сицилии и Италии и результаты своих путешествий изложил в многочисленных сочинениях, от которых дошли скудные отрывки [3]).

Полемон писал, между прочим, об афинском акрополе; о памятниках на Священной дороге, ведшей из Афин в Элевсин; о

---

[3]) Краткие сведения обо всем этом можно найти в 6 выпуске серии „Введение в науку. История", более подробные у Н. И. Кареева „Теория исторического знания", II. 1913.

[2]) Для иллюстрации этого сошлюсь на один пример: при суждении о метопах греческих храмов приходится считаться с очень важными показаниями в трагедии Еврипида „Ион". См. Вл. К. Мальмберг, Метопы древне-греческих храмов, 6 сл.

[3]) Они собраны у L. Preller, Polemonis periegetae fragmenta, Лпц. 1838.

фресках Росписного Портика в Сикионе; об обетных приношениях в Спарте; о сокровищницах в Дельфах и пр. Во всех этих сочинениях было собрано обилие сведений, полученных Полемоном путем личного знакомства с памятниками; этими сведениями широко пользовались последующие периэгеты, в том числе и писатель II в. до Р. Х. Павсаний, сочинение которого „Описание Эллады", разделяющееся на 10 книг, является нашим главным литературным источником для знакомства с вещественными памятниками Греции, для греческой археологии (в древнем понимании этого слова) вообще.

В своем сочинении Павсаний дает описание значительной части Греции. Отправным пунктом его служит Аттика; оттуда, чрез Коринф, Павсаний переходит в Пелопоннес и описывает последовательно его области: Арголиду, Лаконику, Мессению, Элиду, Ахайю. Затем Павсаний переходит к описанию областей Средней Греции: Беотии, Фокиды, с их двумя главными городами, Фивами и Дельфами.

Подобно современным „Бедекерам", Павсаний обращает в своем описании преимущественное внимание на памятники искусства: архитектурные, скульптурные, живописные. Выбор описываемых памятников, однако, довольно суб'ективный. К полноте Павсаний не стремится. Не стремится он и к точности при своем описании. С особенным предпочтением обращает он внимание на произведения старинные, на посвящения, находившиеся в греческих святынях. Памятникам более нового времени он уделяет гораздо меньше внимания, за исключением, впрочем, тех, сооружением которых Греция обязана была филэллинству римских императоров, Адриана и Антонина Пия. Во время Павсания памятники искусства и старины не хранились еще в музеях, а потому при описании их необходимо было останавливаться подробно на топографии городов. Те греческие области, которые Павсаний описывает, он, несомненно, обозрел сам. Павсаний любил путешествовать: помимо Греции, он побывал в Италии, на Сардинии, на Корсике, в Аравии, даже в оракуле Зевса Аммона в Ливийской пустыне. Спрашивается: все то, что он описывает, описывает ли он на основании личных наблюдений? или же он берет свои описания из вторых рук? Если вопрос поставить в такой острой форме, определенного ответа на него дать невозможно. Некоторые показания Павсания опровергаются археологическими исследованиями нового времени; другие, наоборот, получают в них блестящее подтверждение. Достаточно указать, что могилы на площади Микен Шлиману удалось открыть только благодаря показанию Павсания. Прекрасно, в общем, поддержали его репутацию дельфийские раскопки. С другой стороны,

в описаниях Павсания есть и неточности и прямые ошибки, что также удалось установить благодаря раскопкам. Поражает и то, что, при описаниях давних времен, Павсаний упоминает о многом незначительном, посредственном; когда он обращается ко временам более поздним, он проходит молчанием даже колоссальные монументы, напр. памятник Агриппы при входе на Афинский акрополь. Некоторые ученые склонны думать, что Павсаний писал, главным образом, не на основании личного знакомства с памятниками, а на основании своих литературных источников. Главным представителем этого взгляда является Виламовиц-Мёллендорф, по мнению которого (его статья помещена в журнале „Hermes" за 1877 г.) Павсаний в своих описаниях Аттики, а также и Олимпии „бессмысленно" списывал какой-то литературный оригинал, оригинал очень подробный, и только местами вставлял в свою компиляторскую работу обрывки воспоминаний, вынесенных им из личных впечатлений, Главным источником для Павсания, в I, V и VI книгах его „Описания Эллады", было, по мнению Виламовица, сочинение упомянутого Полемона.

После появления работы Виламовица о Павсании, как источнике для классической археологии, велся оживленный спор в ученой литературе, имеющий теперь, пожалуй, лишь историческое значение: с одной стороны, защитники того взгляда, что Павсаний— источник достоверный, хотя и требующий критического к себе отношения, не могли отвергать того несомненного факта, что он не все рассказываемое им сообщает на основании личного знакомства с памятниками, но что он пользовался также и трудами своих предшественников; с другой стороны, раскопки, произведенные в Греции с 80-х г.г. прошлого, века воочию показали, что, в некоторых, по крайней мере, случаях Павсаний, несомненно, описывал достопримечательности Греции на основании личного знакомства с ними [1]).

Во всяком случае, ясно, что дать „Бедекера" по Греции, в современном значении этого слова, Павсаний и не собирался. Кто рассчитывает найти в „Описании Эллады" именно „путеводитель", тот в этом будет разочарован: он найдет, что выбор подлежащего описанию материала в книге более или менее произволен; что многие важные памятники опущены, о других сказано очень кратко; что практических сведений Павсаний никаких не дает; что свое последовательное изложение он, на каждом шагу, нарушает, то

---

[1]) Обзор главной литературы о Павсании см. в моей статье „К вопросу о композиции „Описания Эллады" Павсания. Журн. Мин. Нар. Просв. 1909, октябрь.

длинными, то короткими экскурсами исторического, мифологического и иного характера, мало или совсем не вяжущимися с общим содержанием сочинения. Сам автор заявляет (III, 18, 10), что он имеет в виду не путешественника по Греции, но читателя, которому и желает дать в руки книгу, могущую заинтересовать его своим разнообразным содержанием, в основу которой положено, очевидно, и личное наблюдение и всякого рода занимательные рассказы, вычитанные Павсанием у его предшественников. Общей чертою описания каждой из греческих областей является то, что Павсаний в ней всегда подробно описывает один город, обыкновенно главный город области, или ее главную достопримечательность (напр. Олимпийскую святыню Зевса в Элиде, Дельфийский оракул Аполлона в Фокиде). Эти пункты являются в „Описании Эллады“ центральными. После описания главного города или пункта описываются достопримечательности по дорогам, идущим от него в разные стороны, причем последнею описывается та дорога, которая ведет к границам соседней с описываемою области. В каком порядке и по каким путям или маршрутам Павсаний совершил свое путешествие по Греции, остается неизвестным. Возможно, что не во всех описанных им пунктах Павсаний побывал лично; сведения о них он мог получить или из своих источников, или из своих личных расспросов. Благодаря всему этому, Павсаний имел возможность собрать в своем труде огромный материал, важный и для историка, и для мифолога, а, в особенности, для археолога Если бы не было „Описания Эллады“ Павсания, мы не имели бы сведений о многих в высокой степени замечательных памятниках греческого искусства. В этом отношении для всякого археолога-классика сочинение Павсания—настольная книга. Нужно только умело ею пользоваться. Следует помнить, что Павсаний был, строго говоря, не „периэгетом“, а „антикварием“, в широком значении этого слова. Его сочинение „неисчерпаемый рудник бесценных сведений“. Но чтобы эти сведенвя получить из „рудника“, над ним, как и над всяким рудником, нужно долго и прилежно работать, особенно в смысле очистки и рассчистки извлекаемого материала.

Работа эта в значительной степени облегчена в настоящее время тем, что, кроме хорошего издания текста „Описания Эллады“—издание это выполнено Спиро (F. Spiro), (Лпц. 1903), археология располагает двумя первокласными пособиями. Гитциг (H. Hitzig) и Блюмнер (H. Blümner) дали, в трех томах (Pausaniae Graeciae descriptio, Берл. 1896—1910) обстоятельное комментированное издание труда Павсания, с приведением обширной библиографии, необходимыми планами и таблицами, содержащими воспроизведения монет, имеющих отношение к упоминаемым Павсанием

памятникам [1]). Английский ученый Фрэзер (J. G. Frazer) издал, в шести томах, перевод Павсания, снабдив его подробнейшим комментарием и присоединив к нему до 30 таблиц (Pausanias' Description of Greece, Кэмбридж 1898). Имеющийся русский перевод Павсания Г. Я. Янчевецкого (Павсаний, Описание Эллады или путешествие по Греции в II в. по Р. X., II. 1887-9) не может быть назван удовлетворительным (см. рецензию А. Н. Деревицкого, Филол. Обозр. I).

Наряду с Павсанием важным источником для археолога-классика является „Естественная история“ Плиния, римского писателя I в. по Р. X., погибшего в 79 г. при извержении Везувия. Из обширного труда Плиния для археологии много ценных сведений содержится в тех книгах „Естественной истории“, которые трактуют о торевтике, т. е. чеканке по металлам (XXXIII, 154), о литье статуй из бронзы (XXXIV, 33. 141), о живописи (XXXV, 2—149), о работах из глины (XXXV, 151—158), о произведениях из мрамора (XXXVI, 9—43). Плиний не был специалистом археологом или историком искусства; он является скорее типичнейшим представителем античного энциклопедиста по различным отраслям знания. Благодаря своему исключительному трудолюбию и большой начитанности, Плинию удалось собрать большое количество сведений также и по археологии из источников, ныне утраченных. В этом главное значение труда Плиния и в этом же, т. е. в определении и оценке его источников, сосредоточивался центр тяжести занятий „Естественной историею“ в новое время. Сам Плиний, обыкновенно в начале каждой книги, приводит перечень тех писателей, трудами которых он пользовался при ее составлении. Писателями этими были и римляне и греки. К сожалению, указания самого Плиния на свои источники носят очень общий характер. Поэтому новые ученые, занимавшиеся вопросом об установлении источников Плиния в главнейших отделах его труда, зачастую резко расходились в своих мнениях. Строго говоря, попытка определить точно источники Плиния — попытка безнадежная. Так как ни одно из сочинений, в котором тот или иной исследователь желал бы найти первоисточник Плиния, не сохранилось; так как самого метода работы

---

[1]) Об издании Гитцига и Блюмнера см. мои статьи в Зап. Русск Арх. Общ. IX и Фил. Обозр. XVII. Обстоятельный нумизматический комментарий к Павсанию дали F. Imhoof—Blümer и Percy Gardner в Journa of hellenic studies за 1885-6-7 гг. (имеется и отдельным изданием). Специальное издание описания Афинского акрополя дал О. Ян (O. Jahn Pausaniae descriptio arcis Athenarum, 3 изд., в обработке А. Михаэлиса Бонн 1901), такое же издание для описания Аттики — Mitchell Carroll, Бостон 1909.

[2]) См. также книгу Frazer'a, Pausanias and other greek sketches, Лонд. 1900.

Плиния—следовал ли он обязательно данным одного источника, или комбинировал показания нескольких источников — мы установить не можем, приходится, при установлении источников Плиния, довольствоваться более или менее вероятными предположениями. Зато существенное значение имеет критическая оценка каждого из сведений, сообщаемых Плинием, и, лишь произведя эту оценку, т. е. установив степень достоверности показаний Плиния, ими только и можно пользоваться при археологических занятиях. При этом исследователь должен считаться также с некоторою беспорядочностью изложения Плиния, с имеющимися в дошедшем тексте его труда пропусками, с некоторою путаницею в перечислении одноименных художников и пр. Справедливо замечено, что Плиний принадлежит к типу тех ученых, у которых „количество учености преобладает над ее качеством“. Но это-то количество для нас и ценно, а уже от уменья исследователя будет зависеть установить ее „качество“.

Текстом Плиния удобнее всего пользоваться в издании Зиллига (J. Sillig, Гамбург 1851—58) или, более новом, Майхофа (Mayhoff, Лпц. 1875—1908). Все сведения в труде Плиния, относящиеся к истории искусства и к археологии, сопоставлены в специальном издании мисс Селлерс (E. Sellers) „The elder Pliny's chapters on the history of art“, (Лонд. 1896), которая снабдила издание текста обстоятельным комментарием, историческим введением и исполненным Джекс-Блэком переводом на английский язык. По-русски отрывки из „Естественной истории“ Плиния переведены, с введением и примечаниями, Б. В. Варнеке (Плиний об искусстве, Одесса 1918, из серии „Наука-Культура-Жизнь“).

Специально для античной архитектуры важное значение имеет сочинение римского архитектора и инженера, времен Цезаря и Августа, Витрувия Поллиона, „Об архитектуре“. В сочинении этом идет речь не только об архитектуре, но также и о свойствах воды (кн. 8), о часах (кн. 9), о магнитах (кн. 10). Первые семь книг, относящиеся к архитектуре, распадаются на следующие части: основы строительного искусства и устройство городов, строительные материалы, храмы и другие общественные сооружения, театры, купальни, частные постройки, украшение домов. При составлении своего труда Витрувий пользовался, помимо римских, и греческими источниками. В оригинале сочинения были, несомненно, пояснительные рисунки, давно уже утраченные, но весьма необходимые для правильного понимания не всегда и не во всем понятного изложения Витрувия. В новое время Шуази (A. Choisy) дал попытку их реконструкции в своем переводе Витрувия на французский язык (Vitruve, 4 тт., Пар. 1909). На русском языке имеется перевод В. И. Баженова „Марка Витрувия Поллиона об архитектуре“

(П. 1790 — 97), исполненный с французского перевода Перро, откуда взяты рисунки и примечания [1]). Последняя обработка латинского текста Витрувия исполнена Кроном (Krohn, Лпц. 1912).

В числе произведений греческого ритора и софиста первой половины III в. по Р. Х., Филострата, было сочинение „Картины“ (Εἰκόνες). Оно представляет собою риторическое упражнение, посвященное описанию и характеристике находившейся в Неаполе галлерее 65 картин, с общим введением на тему о сущности живописи. Если бы „Картины“ Филострата заключали в себе, действительно, описание реально существовавших картин, сочинение служило бы важным источником для знакомства с античной живописью. В свое время такой авторитет, как Брунн, признавал это и старался доказать тем, что описания, даваемые Филостратом, подтверждаются сохранившимися картинами на вазах и рельефами саркофагов. Рассуждение Брунна (оно помещено в Jahrb. f. class. Philol. за 1861 и 1871 гг.), направлено было против Фридерикса (C. Friederichs, Die Philostratischen Bilder, Эрланген 1860), который отрицал за сочинением Филострата какое-либо значение для истории искусства и признавал его исключительно риторическим упражнением. Попытки примирить эти диаметрально-противоположные взгляды ни к каким результатам не привели. В настоящее время взгляд Фридерикса, пожалуй, приходится признать более правильным [2]).

Мы указали те произведения греческой и римской письменности, из числа сохранившихся, которые целиком, или в значительной части, имеют непосредственное отношение к классической археологии. Помимо их, в памятниках античной литературы рассеяно множество сведений, ценных для археолога-классика. Сведения эти собраны были, в свое время, в специальном сборнике Овербека (J. Overbeck) „Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen (Лпц. 1868, сокращенно цитуется

---

[1]) Новое издание перевода Perrault, в обработке C. Tardieu и A. Coussin'а, в двух томах (I—текст, II—атлас), вышла в Париже (s. a.).

[2]) Литературу вопроса см. в издании „Картин“ Филострата, исполненном участниками, занимавшимися, под руководством О. Бенндорфа, в Венском университете (Лпц. 1893). В свое время Веймарский кружок друзей искусства (I,25) предполагал воспроизвести описания Филострата в гравюрах; это вызвало статью Гёте „Ueber Philostrats Gemälde und Antik und Modern (Веймарское издание Гёте 1898 г., т. 49). Мориц Швинд воспроизвел „Картины“ Филострата в своих фресках в Kunsthalle в Карлсруе (K. Förster, M. v. Schwinds Philostratische Gemälde, Лпц. 1903). По образцу и в подражание „Картинам“ Филострата сочинены были „Картины“, приписанные также Филострату (Младшему), жившему в III в. по Р. Х., и „Описание“ статуй Каллистрата, жившего веком позднее. Эти произведения издали C. Schenkl и Aem. Reisch, Лпц. 1902. В том, что они представляют собою вымышленное описание, никто не сомневается.

Overbeck SQ) [1]. В этом сборнике сопоставлены тексты античных писателей, греческих и римских, относящихся к памятникам скульптуры, живописи, торевтики, изделиям металлическим и пр., исключая текстов, касающихся архитектуры. Последняя обойдена, так как, по заявлению Овербека, литературное предание о ней и ее деятелях настолько скудно, страдает такими лакунами, что, на основании его, история древней архитектуры „совершенно не могла бы быть написана", в то время, как для истории живописи это предание—наш основной источник, а история скульптуры все же вырисовывается достаточно ясно и определенно, хотя бы в ее главных линиях, при помощи литературных текстов.

Овербек составлял свой сборник, прежде всего, как пособие для университетского преподавания истории классического искусства, а также и для самостоятельных занятий археологов-классиков. За слишком полувековое свое существование „Schriftquellen" Овербека сослужили свою службу, но, пожалуй, и отслужили ее уже теперь. Переиздавать их в обновленном и освеженном виде едва ли есть резон. Правильнее было бы подумать о составлении сборника литературных текстов, относящихся к памятникам античного искусства и художественного ремесла, заново, не придерживаясь той хронологической схемы, которая проведена была Овербеком, распределившим собранные им тексты по периодам, или эпохам классического искусства в таком порядке: древнейший период (мифическое и легендарное искусство), архаическая эпоха (с подразделениями на два отдела: период новых начинаний и изобретений, период развития и распространения искусства), эпоха расцвета (с подразделениями на два отдела: старший период до 96 олимпиады, младший период до 120 олимпиады), отцветание искусства (с подразделениями на два отдела: старший период до 158 олимпиады, младший период до упадка искусства), причем в каждой из указанных эпох проведены были деления еще более дробные. Нам представлялось бы предпочтительнее составление такого сборника литературных текстов, в котором они были бы помещены в хронологическом порядке тех произведений, откуда тексты заимствованы. К сборнику можно было бы присоединить толковые указатели разнообразного рода: по именам художников, по сюжетам произведений, по видам произведений, и т. д., и т. д. Само собой разумеется, тексты должны были бы быть приведены по наилучшим изда-

---

[1]) Кроме этого сборника, Овербек известен своими сочинениями по греческой художественной мифологии (Griechische Kunstmythologie, текст и огромный атлас, Лпц. 1871—81) и, в особенности, пользовавшейся некогда большой популярностью „Geschichte der griechischen Plastik", выдержавшей четыре издания (последнее Лпц. 1893—94), но теперь окончательно забытой.

ниям авторов, сопровождаться указанием существенных разночтений в рукописном предании и необходимыми пояснительными примечаниями к ним. Наконец, проектируемый сборник должен был бы быть дополнен текстами, упущенными, в свое время, Овербеком, а также и такими, которые стали известны после издания „Schriftquellen“, главным образом, благодаря папирусным находкам [1]).

Составление и издание такого полного и снабженного всем необходимым ученым аппаратом сборника литературных текстов является одною из очередных и настоятельных потребностей науки классической археологии, и за своевременное и надлежащее удовлетворение этой потребности все археологи-классики были бы очень признательны, как они всегда были благодарны и Овербеку за его Schriftquellen, во многом облегчающие им их занятия [2]).

Новое сопоставление литературных текстов, относящихся к области классической археологии, помимо практической пригодности такого сборника, имело бы значение по существу. Дело в том, что обильный и шедший непрерывным потоком прирост археологического материала за последние полвека неизбежно отвлекал и должен был отвлечь внимание ученых от работ в области литературного источниковедения классической археологии, сосредоточив все занятия, главным образом, около самих памятников классического искусства и старины. Не только не отрицая, но признавая вполне естественным такую постановку занятий классической археологией, мы все же полагаем, что без надлежащего привлечения источников письменных изучение ее не только встало бы на неправильный путь, но и стало бы вообще невозможным, в особенности если исследователь будет вести свои занятия, стоя на исторической точке зрения. Наши усилия должны быть направлены на то, чтобы все имеющиеся в нашем распоряжении источники, к какому бы разряду они ни относились, поставить во взаимную связь и соответствие; чтобы, при помощи вещественных памятников,

---

[1]) Из этих находок, в особенности, заслуживают быть отмеченными две. Один из Женевских папирусов (сохранился на греческом языке) содержит рассказ из „Хроники“ Аполлодора о процессе Фидия (J. Nicole, Le procès de Phidias dans la chronique d'Apollodore, Женева 1910,) другой—также женевский папирус — на латинском языке содержит перечень отдельных памятников искусства, с указанием, откуда они поступили в данное место хранения, и рассказы о художниках (J. Nicole, Un catalogue d'oeures d'art conservés à Rome à l'époque impériale, Женева 1906).

[2]) Книга H. Stuart Jones, Select passages from ancient writers illustrative of the history of greek sculture, Лонд. 1895, мне недоступна. Греческие эпиграммы, т.-е стихотворные надписи, имеющие отношение к художникам и вещественным памятникам, дошедшие до нас в литературных текстах (за исключением так наз. антологий), можно найти сопоставленными в издании: Th. Preger, Inscriptiones graecae metricae ex scriptoritus praeter Anthologiam, Лпц. 1891.

об'яснять памятники письменные и, в свою очередь, памятники письменные привлекать для об'яснения памятников вещественных. Всякого рода попытки построить историю античного искусства, или какой-либо отдел ее, исключительно на основе одних вещественных памятников, при сознательном игнорировании литературных данных—можно быть в этом уверенным—заранее обречены на неудачу. От всего связанного с античным миром дошли до нас, в сущности, такие скудные остатки, что должно дорожить каждым сохранившимся обломком, всякою дошедшею строчкою.

От эпохи Средних веков, а в особенности от эпохи Возрождения, не говоря уже о временах более к нам близких, всякого рода археологического материала в виде памятников искусства и старины дошло несравненно больше, нежели от древности. Но и при занятиях средневековою археологиею и археологиею после-средневековою памятники письменные, поскольку они заключают в себе те или иные археологические сведения, разумеется, играют столь же важную роль, что и „antike Schriftquellen“ для археологии древней. Для сопоставления их, однако, в особом сборнике, или особых сборниках, по образцу хотя бы сборника Овербека, сделано мало. В 70-х годах XIX в. Р. Эйтельберг фон Эдельберг, при содействии других ученых, предпринял очень ценное издание под общим заглавием „Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance“. В этом издании, в обработке А. Ильга (Ilg), появились, между прочим, хорошо изданные тексты, с переводом на немецкий язык, двух средневековых трактатов, важных для всякого занимающегося средневековою археологиею. Один из трактатов, на латинском языке, носит заголовок „Heraclius sive de coloribus et artibus Romanorum“—„Гераклий или о цветах и искусствах римлян“ (IV том упомянутой серии, Вена 1873). Трактат состоит из трех книг. Из них первые две написаны стихами, третья прозою. В первых двух книгах содержится 21 рецепт для составления красок: для миниатюр, глазури, керамики; сведения о гравировке стекла и камней, об украшении золотом стеклянных чаш, о полировке драгоценных камней, о подделке камней из стекла, о позолоте меди и пр.; третья книга комментирует отдельные рецепты двух первых книг, или служит дальнейшим собранием рецептов на ту же тему. Трактат составлен в X в. в Италии; кто был его автором, неизвестно, так как стоящее в заголовке имя „Гераклий“ является, повидимому, названием сочинения. Что касается третьей книги трактата, то она составлена в северной Франции в XII—XIII в. [1]).

[1]) Подробно говорится о трактате в статье М. В. Фармаковского „Римские стекловаренные печи“ в „Известиях Инст. Археол. Технологии“, I (1922).

Другой средневековый трактат принадлежит „пресвитеру Феофилу“ и носит заглавие „Schedula diversarum artium“ (VII т. указанной серии, Вена 1874, см. об этом трактате ту же статью М. В. Фармаковского). Под „Феофилом“ следует разуметь немецкого монаха Ругера, жившего в XI—XII в. Это человек „с неистощимым запасом творческих сил, с непреодолимым духом исследовательской любознательности“. В своем трактате он дает ряд ценных сведений о миниатюре, стеклоделии, ювелирном искусстве, золотых дел мастерстве, и т. д. и т. д., одним словом о всякого рода прикладном искусстве.

В письменных памятниках западного средневековья содержится обилие данных археологического характера. Шлоссер (Jul. Schlosser) дал сопоставление избранных текстов по истории средневекового запада с IV по XV в. (Schriftquellen zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters, Берл. 1896); особый более подробный сборник тот же Шлоссер составил для каролингского искусства (Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst в серии Эдельберга, Neue Folge, IV, Вена 1892), расположив в нем материал по рубрикам: архитектура и мелкое искусство, живопись и пластика, сведения об отдельных художниках и об античных памятниках в каролингскую эпоху. В этом сборнике Шлоссера тексты, извлеченные из произведений отдельных писателей, многочисленных хроник (annales et chronica), деяний (gesta), чудес (miracula) и житий (vitae) святых, даны в переводе и снабжены необходимыми пояснительными и библиографическими указаниями; в конце сборника приложены обстоятельные указатели, облегчающие пользование этим прекрасным пособием. Приходится жалеть, что пока не имеется таких же сборников для романского и готического искусства. Некоторым возмещением этого пробела служит сборник, составленный Ильгом (Alb. Ilg), где собраны сведения о памятниках искусства и о художественной технике из произведений средне-верхне-немецкой поэзии (Beiträge zur Geschichte der Kunst und der Kunsttechnik aus mittelhochdeutschen Dichtungen, из серии Эдельберга, Neu Folge, V, Вена 1892).

В той же серии ряд томов посвящен изданию и переводу некоторых трактатов, касающихся искусства эпохи Возрождения [1].

---

[1]) XI. Leone Battista Alberti, Kleinere Kunsttheoretische Schriften von H. Janitschek, 1878. I. Cennino-Cennini da Colle di Valdesia, Das Buch von der Kunst von A. Ilg, 1877. II. Lodovico Dolce, Aretino oder Dialog über Malerei von C. Cerri, 1871 XIV—XVIII. Lionardo da Vinci, Das Buch von der Malerei von H. Ludwig, 1882. V. Michel Angelo Biondo, Von der hochedlen Malerei von A. Ilg, 1873. VI. Ascanio Condivi, Das Leben des Michelangelo Buonarotti von R. Valdex, 1874. III. Dürers Briefe, Tagebücher und Reime von M. Thausing, 1872. XIV. A. Houbraken, Grosse Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen von A. Wurzbach, 1880. Joh. Neudörfer, Nachrichten von Künstlern und Werkleuten zu Nürnberg, von G. W. Lochner, 1875.

Французский ученый Мюнц издал большое количество неизданных или малоизвестных документов, хранящихся в архивах и относящихся к памятникам искусства эпохи итальянского Возрождения [1]). Наш главный источник об итальянских художниках XIII—XVI в.в., дающий много материала по истории культуры и быта, сочинение Вазари „Le vite de piu eccelenti pittori, scultori ed architettori", требующее, правда, при пользовании им крайне осторожного отношения, так как Вазари нередко черпал свои сведения из мутного источника устной традиции, многократно издавалось и переводилось; последнее издание, с примечание Карла Фрея, вышло в Мюнхене в 1911 г. [2]).

В упомянутой серии Эдельберга, один из томов ее—XII—посвящен „Schriftquellen der byzantinischen Kunstgeschichte" (Вена 1878). Покойный Унгер (F. W. Unger) задумал совершить важное и большое дело: дать, в извлечениях, из памятников средневековой письменности, написанных как на греческом, так и на латинском языках, тексты, относящиеся к истории византийского искусства. Унгер при жизни успел приступить к печатанию первого тома сборника, напечатал три листа его и скончался; работа, начатая им, докончена была Эд. Хмеларцем. В вышедшем первом и единственном томе помещены тексты, имеющие отношение к общественным сооружениям и постройкам Константинополя. Тексты даны в немецком переводе и сопровождаются необходимыми краткими пояснительными примечаниями. На основании материалов, оставшихся после Унгера, Рихтер (J. P. Richter) в той же серии Эдельберга издал сборник „Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte" (Вена 1897), где сопоставил, расположенные в хронологическом порядке, избранные тексты о церквах, монастырях, дворцах, городских сооружениях и других постройках Константинополя. И в сборнике Рихтера тексты даны только в немецком переводе, хотя, в некоторых случаях, они частично приводятся и в оригинале; сопровождаются тексты краткими пояснительными примечаниями. Чтобы показать, какое обилие литературных данных имеется относительно памятников одного только Константинополя, достаточно заметить, что общее число авторов или литературных произведений, откуда Рихтер заимствовал свои извлечения, немногим не доходит до сотни. А, ведь, Рихтер брал только избранные тексты, и, конечно, далеко не использовал всего обилия археологических данных, содержащихся в памятниках всей вообще византийской письменно-

---

[1]) E. Müntz, Les arts à la cour des papes pendant le XV et le XVI siècle, Пар. 1878—82, 89, 90, 5 тт; Les archives des arts, Пар. 1890.

[2]) На русский язык сочинение Вазари было переведено (не до конца) Железновым, Лпц. 1864.

сти, если ограничиться хотя бы одним Константинополем. Нетрудно себе представить, сколько можно было бы составить сборников, содержащих литературные сведения, поскольку они имеют отношение ко всей сложной дисциплине византийской археологии, со всеми ее разветвлениями!

Помимо таких произведений византийской письменности, в которых те или иные археологические сведения сообщаются мимоходом, в ней можно отметить и труды специально археологического характера. Таким, например, является описание 14 районов Константинополя, составленное на латинском языке после 424 г., при Феодосии II, или вскоре после его смерти, сочинение, имеющее очень важное значение для константинопольской архитектуры [1]).

Историк эпохи Юстиниана Великого, Прокопий, написал, в 558 г., специальное сочинение „О сооружениях Юстиниана", в котором на греческом языке описывал постройки, возведенные императором во всех частях его обширной империи [2]). Другой писатель, живший также при Юстиниане, Павел Силенциарий, описал на латинском языке, в стихах, Софию Константинопольскую [3]). О важном, исключительном, значении для археологии сочинения Константина VII Багрянородного (первая половина X в.) „О церемониях византийского двора", было указано выше (I, 169). К средине XI века относится трактат, известный под именем „Anonymus Banduri", о топографии Константинополя и его памятниках [4]). В эпоху падения Константинополя Георгий Кодин составил обширную компиляцию, также важную для топографии и памятников Константинополя [5]). Нужно упомянуть еще о составленном, в конце XVII—начале XVIII в., афонским монахом Дионисием Фурноаграфиотом руководстве для иконописания, или иконописном подлиннике, в котором сообщаются сведения по технике иконописания, по иконографии сюжетов, о том, как следует располагать иконописные изображения на церковных стенах (об издании трактата см. I, 120). Для изучения топографии и памятников св. земли большое значение имеют многочисленные паломничества в Палестину [6]).

---

[1]) Оно издано, между прочим, в сочинении Constantinopolis Christiana знаменитого историка XVII в. Дю Канжа (Du Cange), автора словарей „Glossarium mediae et infimae graecitatis" и „Glossarium mediae et infimae latinitatis", содержащих также и археологические сведения, но ныне нуждающихся в дополнениях и общей переработке.

[2]) Лучшее издание принадлежит Haury, Лпц. 1905—6.

[3]) Издано в боннской коллекции Corpus scriptorum historiae byzantinae.

[4]) Издан у A. Banduri, Imperium Orientale sive antiquitates Constantinopolitanae. Пар. 1711. Венеция 1729.

[5]) Издано в боннской коллекции.

[6]) Они изданы и отчасти исследованы в изданиях Палестинского Общества (I, 127).

Наконец, в памятниках византийской агиографии, т.-е. в многочисленных житиях святых, содержится много ценного археологического материала, лишь в незначительной части до сих пор использованного [1]).

Какое удобство для занятий было бы создано, если бы имелись полные сборники литературных текстов, имеющих отношение к археологии средневекового Запада, эпохи Возрождения, христианского и мусульманского Востока, стран дальневосточных, России, и пр.! Тексты эти желательно было бы иметь не только в переводе, но и в подлиннике, на том языке, на котором написаны оригиналы произведений. Желательно было бы, чтобы тексты сопровождались об'яснениями и иным потребным, для археологических нужд, ученым аппаратом. Конечно, та работа, о которой мы здесь мечтаем, работа грандиозная, требующая большого уменья, привлечения обильных ученых сил. Но, можно быть уверенным, всякий археолог—для того отдела своей науки, каким он ближайшим образом интересуется,—был бы за выполнение такой работы признателен. Ибо, повторяем, письменные источники при археологических занятиях нередко имеют столь же важное значение, что и источники вещественные, т.-е. сами памятники.

8. Обязательным условием при занятиях последними является их абсолютно точное и надежное воспроизведение, которое заменило бы, до известной степени, самые оригиналы. Нельзя, конечно, пред'являть к археологу требований, чтобы он видел и изучил все памятники воочию. Но можно и должно настаивать на том, чтобы он, при своих занятиях памятниками искусства и старины, ставил себе непременным условием пользоваться только таким изданием памятника, которое стояло бы на высоте пред'явленных наукою требований. А эти требования, в конце концов, сводятся, прежде и главнее всего, к наивозможной точности воспроизведения памятника, какие бы способы при этом воспроизведении ни были применены.

Способы эти, в зависимости от характера памятника, от степени его сохранности, от материала, из которого он исполнен, могут быть различны. В самом счастливом положении в этом отношении оказываются памятники скульптуры, так как почти с каждого из них можно иметь гипсовый слепок [2]). Нельзя получить гипсового

---

[1]) Для истории одного только монастыря Хоры (мечеть Кахриэ-Джами) Ф. И. Шмит (I, 132) мог использовать показания нескольких житий.

[2]) Необходимые сведения о том, как происходит формование или отливка из гипса см. в Новом Энцикл. Слов., XIII, 589 сл. Точное воспроизведение с плоских рельефов можно получить и при помощи эстампажей из протечной бумаги.

слепка только с такого памятника скульптуры, который сохраняет следы окраски, так как последняя при формовании получит повреждения или и совершенно пропадет.

Отливка из гипса была известна уже древним египтянам. В Греции она нашла распространение, повидимому, не ранее I в. до Р. Х. В XIX в. способ этот получил весьма широкое распространение для памятников скульптуры (из мрамора, бронзы, глины), как античной, так и средневековой и новой. Конечно, гипсовый слепок не может заменить оригинала: гипс „мертвит", в силу его непрозрачности, тогда как мрамор или бронза „оживляет" произведения скульптуры. Но преимущество гипсового слепка пред всяким другим воспроизведением состоит в том, что он с механическою точностью передает оригинал. К тому же собрание гипсовых слепков, умело составленное, в некотором отношении, при преподавании, например, имеет даже преимущество пред собранием оригиналов. Последнее во всяком музее всегда носит более или менее случайный характер, в музее же гипсовых слепков можно подобрать памятники скульптуры в хронологическом или систематическом порядке, а это дает неоцененный материал для всякого рода сравнений памятников между собою. Первый музей гипсовых слепков, главным образом для целей университетского преподавания, был основан в Бонне Велькером, в 1827 г. Лучшим, наиболее полным считается музей гипсовых слепков в Берлине, помещающийся, с 1922 г., в специально отстроенном для него здании; образцовый каталог его составлен был, в свое время, Фридериксом (I, 79). В России имеется музей гипсовых слепков в Петербурге (в Академии Художеств; каталог Трея „Указатель скульптурного музея Академии Художеств", П. 1871, устарел) и в других университетских городах. Грандиозный музей гипсовых слепков основан был в 1912 г., благодаря неутомимой энергии И. В. Цветаева (I, 135), на средства Ю. С. Нечаева-Мальцова и других меценатов, в Москве [1]).

Из глины можно формовать не только памятники скульптуры, но и некоторые отдельные части архитектурных сооружений: так, напр., в „Цветаевском" музее представлены в гипсовых слепках: „угол" Парфенона, портик Кариатид, памятник Лисикрата, капитель колонны дворца Ксеркса в Персеполе, кусок карниза из римского храма Конкордии и пр. Для архитектурных памятников в их целом виде заменою оригиналов, до известной степени, могут служить точно исполненные модели их, в уменьшенном виде (в „Цве-

[1]) Краткую историю создания этого „Музея изящных искусств" см. в составленном Б. А. Тураевым, Вл. К. Мальмбергом, Н. А. Щербаковым и А. А. Сидоровым „Путеводителе по Музею". I. Древность, II. Христианское искусство, М. 1917.

таевском“ музее имеется, напр., модель Парфенона, модель афинского Акрополя).

Для памятников живописи пользуются их копиями, исполненными в красках. Однако, эти воспроизведения, как исполненные „от руки“, а не механическим способом, далеко не надежны, хотя иногда художники достигают в своих копировальных работах большой точности и значительного приближения к оригиналу (так, напр., в „Цветаевском“ музее имеются великолепные копии, исполненные акварелью русским художником, долго жившим в Риме, Ф. П. Рейманом, с некоторых катакомбных и этрусских фресок; много превосходных копий с памятников искусства находится в Рафаэлевском и Тициановском залах, а также в „акварельном классе“ Академии Художеств—работы заграничных пансионеров Академии,—живописцев и архитекторов). Для металлических изделий, а также для монет хорошее подспорье представляет их воспроизведения гальванопластикою.

Все перечисленные выше способы воспроизведения памятников дороги и недоступны частным лицам. Их место в музеях, а не в кабинете исследователя. Наиболее же доступным по своей дешевизне воспроизведением памятников искусства и стариныя являются их фотографические снимки, дающие точное воспроизведение памятника. В этом отношении развитие фотографии оказало археологии неоценимые услуги и, подобно тому, как некогда изобретение книгопечатания сделало общим достоянием слово человеческое, так теперь такую же роль сыграла фотография для произведений рук человеческих [1]).

Фотография почти вытеснила царившие долгое время графические способы воспроизведения памятников. Из этих способов в течение долгого времени единственным было гравирование на меди (или на дереве). Какие услуги оно оказало археологии, свидетельствуют издания памятников старины, выходившие в свет, начиная с эпохи Возрождения и представляющие собою иногда многотомные фолианты [2]). К воспроизведению памятников в гравюре, несмотря на то, что этот способ очень дорогой, иногда прибегают и теперь ради его художественной отчетливости и ясности.

---

[1]) См. K. Krumbacher, Die Photographie im Dienste der Geisteswissenschaften, Лпц. 1906.

[2]) В особенности нужно отметить колоссальное издание (в общей сложности занимающее 24 тома) G. B. Piranesi, Le antichità romane, Рим 1756 (перепечатано в Париже в 1883—7 г.), или издания L. Canina, Gli Edifizi di Roma antica (4 тт.); Gli Edifizi antichi dei contorni di Roma (2 тт.), Рим 1845—56, также издания: общества Дилеттантов (I, 21), Морейской экспедиции (I, 36), Monumenti del Instituto (I, 38) и др.

Изобретенный, в 1797 г., Зенефельдером способ воспроизведения посредством литографии был самым употребительным в течение XIX в. до появления фотографии. Литографией, напр., исполнены почти все таблицы в прекратившей свое существование в 1885 г. „Archäologische Zeitung“ (I, 38). Красочной литографией выполнены были издания, посвященные Помпеям Цана (R. Zahn, Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Hercalanum und Stabiae, Берл. 1829—59, 6 тт.) и Мазуа (F. Mazois, Les ruines de Pompei, Пар. 1824—38, 4 тт.) [1]. На ряду с литографией, долгое время пользовались для издания памятников гравюрами по дереву (напр., в упомянутой выше „Истории греческой скульптуры“ Овербека, даже в последнем издании книги, таким способом воспроизведено большинство рисунков). В настоящее время к этому способу прибегают лишь в редких случаях, предпочитая ему фото-механические способы воспроизведения памятников [2]. Из этих способов—все они основаны на фотографических снимках—наиболее изящным и тонким является гелиогравюра [3], а самым распространенным—цинкография (автотипия), вошедшая в широкое употребление с 80-х гг. XIX в. и постепенно усовершенствующаяся (с 90-х гг. XIX в. стала входить в моду и цветная, т. е. красочная, цинкография).

Если 50—60 лет тому назад фотографические снимки с памятников известны были почти только в Италии, главным образом, в Риме, то теперь почти все памятники, хранящиеся в музеях, сфотографированы. Фотографический аппарат принадлежит к числу необходимого „багажа“ и археолога, ведущего раскопки, и археолога-путешественника. Фотографии, или исполненные по ним репродукции играют главную роль при изучении памятников и при занятиях ими. Конечно, и теперь в известных случаях, при издании памятников, приходится прибегать к воспроизведению их путем рисунка от руки: если, например, поверхность памятника плохо сохранилась, так что фотография или не в состоянии передать, или передает слишком неясно изображенный сюжет, или если этот сюжет очень сложен, или, наконец, если памятник очень небольших размеров (монета, резной камень и пр.). Но и в таких слу-

---

[1]) В издании графа Кэлюса (Caylus) «Peintures antiques» (Пар. 1752—68) все таблицы, исполненные литографией, раскрашены были от руки.

[2]) Подробные сведения о всех способах воспроизведения памятников искусства и старины см. в издании Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, 4 тт., Вена 1871—1903, краткие—в книге C. Kampmann, Die graphischen Künste, Лпц. 1909, в серии «Sammlung Göschen».

[3]) Большим мастерством исполнения отличаются гелиогравюры Дюжардена в Париже. С образцами их можно познакомиться, напр., по изданию Ol. Rayet, Monuments de l'art antique, 2 тт., Пар. 1884.

чаях, давая рисунок изображения, все же желательно прилагать и воспроизведение его, полученное механическим способом, чтобы дать возможность контролировать рисунок. Абсолютная точность — снова повторим это — воспроизведения памятников — необходимое условие при археологических занятиях ими.

9. Другим таким же условием является, чтобы в распоряжении исследователя самое число памятников, в надежных их воспроизведениях, было наивозможно большим; иными словами, чтобы исследователь располагал, при своих занятиях, возможно большим количеством того материала, который является для него первым и основным источником.

Конечно, большое счастье для археолога иметь у себя все или почти все памятники того отдела археологии, которым он ближе всего интересуется, в фотографических снимках. Но составление такой коллекции фотографий стоит и больших трудов и еще бо̀льших денег. Поэтому археологическая наука, лишь только она окончательно сформировалась, сразу же позаботилась о том, чтобы притти на помощь исследователям публикацией таких изданий, которые заключали бы в себе воспроизведения большого количества памятников, особых „сводов“ их, расположенных по той или иной системе.

И в этом отношении, как то и естественно ожидать, сделано всего больше в области классической археологии. Уже Римский Институт Археологической Корреспонденции одну из своих задач усматривал в издании общих сводов памятников, распределенных по строго намеченным группам, справедливо полагая, насколько такого рода „corpora“ должны содействовать преуспеянию археологического знания. При наличии их исследователь в значительной мере сбережет свое время и свои силы, так как памятники, изданные в огромном числе отдельных публикаций, или периодических изданий он найдет об'единенными в одном соответствующем издании. Можно смело утверждать, что расцвет эпиграфических занятий, свидетелем которого был XIX в., в значительной степени обязан тому, что уже сравнительно рано сначала греческие, а потом и латинские надписи были об'единены в „Corpus inscriptionum graecarum“ и „Corpus inscriptionum latinarum“ [1]). Понятно, что составление „сводов“ вещественных памятников — дело более хлопотливое и стоющее бо̀льших денег, чем составление „сводов“ надписей. Но то, что̀ было сделано в этой области за последнее полвека, показывает, что, все-таки, дело это выполнимое; а о его важности и говорить не стоит.

[1]) См. об этом в серии „Введение в науку. История“, вып. 6,66 сл. вып. 8, 49 сл.

Начало составления corpus'a monumentorum artis положено было Брунном и Гергардом. Первый сопоставил в одном общем своде рельефы этрусских урн; после смерти предприятие это продолжал Г. Кёрте. Оно вышло в трех томах под заглавием: I rilievi delle urne etrusche (Рим 1870—1916). Гергард, продолжателем которого были Клюгман и Г. Кёрте, дали такое же сопоставление этрусских зеркал (Etruskische Spiegel, 5 тт., Берл. 1843—93). Оба эти издания, недостатком которых является лишь то, что сопоставленные в них памятники даны не в механических воспроизведениях, а по рисункам от руки, содержат обилие материала, ожидающего детальной разработки. По поручению Венской Академии Наук Конце, при сотрудничестве многих ученых, издал, в ряде выпусков, на великолепно исполненных таблицах длинную серию аттических надгробных рельефов (Die attischen Grabreliefs, Берл. 1890 г.)—опять обширный материал, на основании которого можно было бы предпринять ряд работ на различные темы. Эллинистические рельефы сопоставлены в монументальном, прекрасно выполненном, издании Шрейбера (Th. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder, Лпц. 1889—94); рельефы античных саркофагов сопоставлены в незаконченном еще издании Роберта (Die antiken Sarkophag-Reliefs, Берл. 1890—97); для античных терракотт имеется издание „Die antiken Terrakotten", выходившее под общим руководством Кекуле (R. Kekule) и состоящее из трех томов: I—Помпеянские терракотты (в обработке H. Rohden'a, Берл. 1880), II — Сицилийские терракотты (в обработке Кекуле, Берл. 1884), III — в двух частях—типы терракоттовых фигур (в обработке Fr. Winter'a, Берл. 1903); этот последний том издания является для всякого занимающегося греческими терраккоттами пособием первостепенной важности, так как в нем зарегистрированы и воспроизведены—правда, лишь в контурных рисунках—все известные типы греческих терракоттовых статуэток, с указанием мест, откуда каждый тип происходит, и с присоединением библиографических данных. Если бы по образцу типов греческих терракотт были сопоставлены в одном издании и типы бронзовых статуэток, классическая археология обладала бы полным справочным пособием по мелкой греческой пластике.

Полного „свода" античных статуй мы пока не имеем; но подготовительные работы для такого „свода" начаты были в широких размерах. Мюнхенская фирма Брукмана предприняла, с 1888 г., под руководством Брунна, а после его смерти — Арндта, колоссальное издание памятников греческой и римской скульптуры „Denkmäler der griechischen und romischen Sculptur". В этом издании, до войны регулярно выходившем выпусками in folio, а теперь,

повидимому, прекратившемся, даны прекрасно исполненные фототипией воспроизведения нескольких сотен памятников греческого ваяния, с древнейших времен и до поздних эпох античности. Таблицы „Брунна-Брукмана“, как их в обиходе называют, служили долгое время главным пособием при университетском преподавании древнего искусства, пока их не стали вытеснять диапозитивы. Но, помимо учебного значения, „Denkmäler“ имели значение и научное, так как впервые к услугам исследователя предоставлено было огромное количество памятников античной скульптуры в вполне точном и художественном воспроизведении [1]). Такого же характера, что и „Denkmäler“ было другое также приостановившееся издание Брукмана, начавшее выходить с 1891 г.: Griechische und römische Porträts, под редакцией Брунна и Арндта, где, в сопровождении пояснительного текста, дано воспроизведение нескольких сотен памятников греческой и римской портретной скульптуры, в виде статуй, бюстов, герм и пр. Тот же Арндт, в сотрудничестве с другими археологами, вышедшими из школы Брунна, предпринял в высокой степени важное и полезное издание (с 1893 г.): Photographische Einzelaufnahmen antiker Sculpturen, в котором, в сопровождении пояснительного текста и библиографических указаний, сопоставлены, в нескольких сериях, фотографические снимки с памятников скульптуры, хранящихся в различных общественных и частных собраниях, а также у торговцев-антикваров. Все указанные три предприятия, если бы они были довершены, представили бы собою, в конце концов, первый опыт „Corporis statuarum antiquarum“ [2]).

Подготовительных работ для „свода“ памятников античной архитектуры сделано было меньше. Нужно, во всяком случае, отметить такие капитальные издания, как R. Koldewey и O. Puchstein. „Die griechischen Tempel in Unteritalien und Sizilien“ (2 тт., Берл. 1899); R. Koldewey „Baureste der Insel Lesbos“ (Берл. 1890); H. Strack „Baudenkmäler des alten Roms“ (Берл. 1890); W. Dörpfeld и E. Reisch „Das griechische Theater“ (Афины 1896); „Le Parthenon“, с предисловием М. Коллиньона (Пар.) и др.

Что̀ „Denkmäler“ и „Porträts“ должны были дать для греческой скульптуры, то два других предприятия фирмы Брукмана, также остановившиеся, должны были дать для греческой живописи.

---

[1]) К первым 500 таблицам пояснительного текста не было присоединено; его заменял, до известной степени, составленный Арндтом «Register»; к последующим таблицам давался и об'яснительный текст.

[2]) Богатый подбор памятников древней скульптуры (320 таблиц и 210 рисунков в тексте) дает издание, сопровождаемое об'яснительным текстом, Булле (H. Bulle) „Der schöne Mensch im Altertum. Eine Geschichte des Körperideales bei Aegyptern, Orientalen und Griechen“ (2 изд., Мюнх. 1912).

С 1912 г. начало выходить, под редакцией П. Германа, роскошное издание „Denkmäler der Malerei des Altertums“, в котором должны были быть воспроизведены памятники античной фресковой и мозаичной живописи. В 1910 г. положено было начало замечательному изданию „Griechische Vasenmalerei“, главными руководителями которого были Фуртвенглер и Рейхгольд. Предположено было дать „выбор выдающихся вазовых картин“, в превосходном и точном их воспроизведении, с обстоятельным пояснительным текстом, имеющим в виду не только художественно-историческую, но и техническую стороны вазовой живописи [1]). Наконец, для памятников резьбы на костяных изделиях Гревен (H. Graeven) дал серию фотографических снимков: Antike Schnitzereien aus Elfenbein und Knochen (Ганновер 1903). Для античных гемм весь необходимый материал сопоставлена в упомянутом (I, 80) издании Фуртвенглера. Положено было начало и монументальному своду греческих монет.

Специально для памятников древне-восточной скульптуры археология могла многого ожидать от начавших выходить роскошных изданий: „Denkmalher aegyptischer Sculptur“ под руководством Биссинга (W. Bissing) (Мюнхен 1906 и сл., фирма Брукмана) и „Assyrian Sculptures“ published by H. Kleinmann (Лондон).

Если ко всем перечисленным изданиям, посвященным изданию памятников искусства и старины античного мира, присоединить еще упомянутые ранее издания, содержащие в себе публикацию результатов раскопок; если принять во внимание, что, как на это указано будет ниже, в музейных каталогах воспроизведено большое количество памятников; что появилось много ценных изданий частных собраний памятников, то нужно будет признать, что в руках археолога-классика имеется в настоящее время большое обилие материала в точных, стоящих на высоте современных требований, воспроизведениях. Но как ни много сделано, остается сделать еще больше, значительно больше. Повторяем: для успешности и плодотворности археологических занятий нужны полные „своды“ памятников архитектуры, скульптуры, живописи, предметов прикладного искусства, во всех его разновидностях, предметов, имеющих не

---

[1]) Дополнением к этому изданию можно считать роскошное издание P. Hartwig, Die griechischen Meisterschalen der Blütezeit des strengen rothfigurigen Stiles (текст и атлас, Берл. 1893). Большой подбор вазовых рисунков, исполненных однако литографским способом, содержит в себе предпринятое, для целей университетского преподавания, Конце и Бенндорфом, издание „Wiener Vorlegeblätter“ (серии I—VII, серии A, B и C, серии 1888, 1889 и 1891 гг.). Во Франции предпринято было полезное издание, регистрационного характера, для мозаик Галлии и Африки: Mosaïques de la Gaule et de l'Afrique I (вып. I). Narbonnaise et Aquitaine par G. Lafaye, (вып. 2) Lugdunaise. Belgique. Germanie par A. Blanchet (Пар. 1909). II. Mosaïques de Tunisie par P. Gauckler (1910). III Mosaïques de l'Algérie par F. G. de Pachlère (1911).

только художественное, но и бытовое значение. Если бы для такой культурной работы создалась, своего рода, „лига наций"!

В сравнении с тем, что̀ сделано в области классической археологии в смысле подготовительных работ для создания „сводов" отдельных групп ее памятников, средневековая археология и археология эпохи Возрождения оказываются в положении менее благоприятном. Богатое собрание памятников в трудах Серу д'Аженкура (I,51) и Гарруччи (I,51), как изданных не механическим способом и потому неточно, нуждается в переиздании. То же нужно сказать о многотомных и обильных материалами трудах Рого де Флёри [1]. Катакомбные фрески представлены в достаточно точных воспроизведениях в труде Вильперта (I,68), давшего, по дошедшим сведениям, теперь такое же точное издание и христианских мозаик, которое должно заменить неудовлетворяющее строго научным требованиям, в отношении точности воспроизведения, издание Росси (I,50). Имеется прекрасное издание отдельных памятников средневекового искусства, например, миниатюр некоторых рукописей [2]. Для памятников архитектуры мы имеем прекрасные издания римских и равеннских базилик, Софии Константинопольской и родственных ей памятников (H. Holtzinger, Altchristliche Basiliken in Rom und Ravenna, Берлин, 1898; Die Sophienkirche und verwandte Bauten der byzantinischen Architektur, Берлин 1899), Ватикана и собора св. Петра (P. Letarouilly La Basilique de Saint Pierre de Rome, 2 тт., Париж 1882), св. Марка в Венеции (роскошное многотомное издание, выполненное под руководством C. Boito, La Basilica di San Marco in Venezia, 1881—92. Ant. Pasini, Il tesoro di San Marco in Venezia, Венеция 1885). Из многочисленных памятников прикладного искусства лишь для части изделий из слоновой кости имеется фотографическое воспроизведение их Грефеном (H. Graeven, Frächristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke, 1-я серия—из английских собраний, 2-я—из итальянских собраний 1900) [3].

Главнейшие издания отдельных памятников византийского искусства указаны выше (I,52.63); для памятников мусульманской, буддий-

[1]) Rohault de Fleury. L'Evangile, 2 тт., Пар. 1874; La Sainte Vierge, 2 тт., Пар. 1878; La Messe, 8 тт., Пар. 1883—89; Les saints de la Messe et leurs monuments, 8 тт., Пар. 1893—99.

[2]) Кроме указанной (I,81) Венской рукописи книги Бытия, см. издания: Fragmenta et picturae Vergiliana codicis Vaticani 3225, Рим 1899; Homeri Iliadis pictae fragmenta Ambrosiana, Милан 1905; Il rotulo di Giosue, codice Vaticano 431, Милан 1905; A. Haselof, Codex purpureus Rossanensis, Берлин 1898.

[3]) Десятитомное издание J. H. Hefner-Altenek, Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften vom frühen Millelalter bis Ende des XVIII Jahrhunderts, 2 изд., Франкфурт 1879—89, содержит большой подбор памятников, но в воспроизведениях далеких от точности.

ской и дальне-восточной археологии, следует обратиться к приведенным выше трудам, содержащим библиографические сведения.

Для эпохи Возрождения—тосканская скульптура представлена в приостановившемся роскошном издании Брукмана, выполнявшемся под руководством В. Боде „Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas“. Тосканская архитектура дана, правда не целиком, но в подборе наиболее замечательных ее памятников в таком же роскошном издании Геймиллера и Видмана (H. Geymüller und A. Widmann) „Die Architektur der Renaissance in Toscana“ (Мюнхен 1885); венецианская архитектура и скульптура—в издании P. Paoletti da Osvaldo „L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia“ (2 тт., Венеция 1893).

Нужно отметить также многотомные, прекрасные издания памятников искусства, предпринимавшиеся в Германии по отдельным ее областям (напр. „Die Kunstdenkmäler im Grossherzogtum Hessen“, „Kunstdenkmäler der Rheinprovinz“, „Bau-und Kunstdenkmäler in Westfalen“, „Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern“), а также многотомное издание по топографии художественных памятников бывшей Австро-Венгрии (Oesterreichische Kunsttopographie) и прочие.

Главное значение всех перечисленных и им подобных изданий заключается не только в том, что они дают художественные воспроизведения памятников (в этом отношении многие из старинных изданий не уступают новейшим), но и—это для целей научного исследования является самым главным—воспроизведение это вполне точное, приближающееся, или, по крайней мере, стремящееся приблизиться к тому, чтобы заменить собою оригинал. Однако, нельзя закрывать глаз и на отрицательные стороны всех этих монументальных изданий: не говоря уже о том, что они громоздки, требуют крайне бережного к себе отношения, они, по своей высокой цене, не только недоступны для рядового археолога, но не могут быть иногда приобретаемы даже и казенными библиотеками, имеющими ограниченный бюджет. Французский археолог Соломон Рейнак (S. Reinach), энергичный и предприимчивый человек, пошел на встречу этому неудобству и рядом, предпринятых им „портативных“ и дешевых изданий памятников, оказал истинную услугу всем, занимающимся археологиею, в особенности классическою.

В 80-х и 90-х гг. XIX в. Рейнак предпринял издание под общим заглавием: Bibliothèque des monuments figurés grecs et romains. В появившихся четырех томах (каждый из них стоил 25 франков) были переизданы механическим способом (в цинкографиях) следующие собрания памятников: а) памятники архитектуры, изданные, в свое время (1842—44), в ставшем библиографическою редкостью труде

Le Bas „Voyage archéologique en Grèce et en Asie Mineure“; б) картины античных ваз из собраний Миллэна (1808) и Миллингерна (1813); в) древности Боспора Киммерийского (см. I,106); г) резные камни из собрания Мальборо и из старинных сборников Экхеля, Гори и др. Еще более доступными по цене (5—10 фр. за том) были последующие издания Рейнака: а) Répertoire de la statuaire grecque et romaine, в 4-х томах; в первом томе (1897, 2 изд. 1906) воспроизведены рисунки всех шести томов „Musée de sculpture“ Кларака (I,41), что и дало повод Рейнаку озаглавить этот том „Clarac de poche“; к рисункам присоединены „Notice historique sur le comte de Clarac“ и „Notices muséographiques“, заключающие необходимую библиографию к воспроизведенным памятникам, и указатель; всего в „Карманном Клараке“ воспроизведено 638 барельефов и 3.367 статуй. Во II т. (2 изд. 1908) дано воспроизведение 7000 статуй из различных собраний, с краткими примечаниями и систематическим указателем. III том (1904) содержит воспроизведение 2640 статуй, с примечаниями и указателем ко всем трем томам. IV том (1910) дает воспроизведение 4000 статуй, с примечаниями и указателем ко всем четырем томам. Всего в „Репертуаре“ Рейнака об'единено 17.645 памятников античной скульптуры, рассеянных по многочисленным музеям и частным собраниям. Такого богатого подбора памятников ни в одном из существующих изданий нет. Конечно, воспроизведение памятников дано в очень уменьшенном виде, посредством „croquis“, т. е. контурных рисунков, исполненных рисовальщиком П. Вебером и др. по фотографиям, гелиогравюрам, фототипиям, цинкографиям, гравюрам и пр. Таким образом, для изучения стиля скульптурных памятников „Репертуар“ непригоден и в малой степени. Но не эту задачу и ставил себе Рейнак, определенно указывающий, что его „Репертуар“ скульптуры—не давно ожидаемый „Corpus statuarum“, в котором памятники должны были бы быть воспроизведены исключительно в фототипиях или в гелиогравюрах; это—собрание статуарных типов, своего рода указатель к будущему corpus'у. Рейнак мог с полным правом сказать, что в первый раз, как стали заниматься археологией, он дал археологу-путешественнику, скромному студенту и пр. средство узнать, известна ли та или иная скульптура и какие скульптуры родственны ей по мотивам. Бесполезно подчеркивать важность подобного рода об'единенных в одном сборнике статуарных типов для того, кто желает мысленно восстановить античный фрагмент, проследить историю того или иного пластического мотива в статуарном искусстве. „Я имею смелость заявить“ говорит Рейнак: „что издание „Репертуара“ послужит эрою в археологических занятиях“. Последняя фраза звучит гордо, но она справедлива: со времени

появления „Репертуара“, последний для всякого археолога-классика стал настольным справочным пособием и при его занятиях в музеях, пред оригиналами, и при его исследованиях за письменным столом. Вместе с тем, разумеется, „Репертуар“ Рейнака значительно приблизил нас и к осуществлению будущего „corpus statuarum“.

Еще до окончания „Репертуара“ Рейнак издал, как бы в дополнение к нему, полезное справочное пособие „Recueil de têtes antiques idéales ou idéalisées“ (Пар. 1903). В нем, на 276 таблицах, дано воспроизведение, по рисункам того же Вебера, скалькированным по фотографиям и проверенным Рейнаком, несколько сотен „идеальных или идеализованных голов“, которые и размещены в сборнике в примерном хронологическом порядке. Таблицам предшествует краткий, но обстоятельный текст, с библиографическими указаниями.

Непосредственным продолжением „Репертуара“ статуй явились три тома (Пар. 1909—12) издания „Répertoire de reliefs grecs et romains“ в котором Рейнак не задавался мыслью дать воспроизведение всех греческих и римских барельефов, что было бы излишне в виду существовавших уже тогда изданий Конце и Роберта (см. выше, 46), а также собрания рельефов, происходящих из Галлии, в сборнике Эсперандье (Espérandieu, Les bas-reliefs de la Gaule). В своем „Репертуаре“ Рейнак дал выбор из огромного количества изданных рельефов, присоединив к ним также и значительное количество неизданных. В I томе, озаглавленном „Les ensembles“, Рейнак сопоставил такие рельефные композиции, которые служили декоративным убранством античных сооружений, или которые были открыты в одном и том же месте и, таким образом, должны быть изучаемы в их совокупности; при этом приняты были во внимание рельефные композиции-ансамбли, исполненные не только в мраморе, или вообще в твердом материале, но также исполненные из благородных металлов, слоновой кости, терракотты, стекла. Рельефы, воспроизведенные, главным образом, по рисункам Вебера, расположены в алфавитном порядке тех мест, откуда они происходят. Во II и III томах рельефы расположены в алфавитном порядке тех стран, в музеях и в собраниях которых они находятся в настоящее время. В каждой из этих стран распределение рельефов идет по таким рубрикам: боги и герои, исторические сцены и иконография, жизнь военная, религиозная, гражданская, театр, погребальные рельефы, всадники, кони и прочие животные, пейзажи, nature morte, орнаменты, varia. Издание сопровождается необходимыми пояснительными и библиографическими указаниями и завершается обстоятельным указателем.

Свой „Репертуар“ рельефов Рейнак называет „opus magni laboris et sudoris. Но его энергичная и полезная деятельность не ограничилась „Репертуаром“ античной скульптуры. К нему нужно присоединить еще и такой же „Репертуар“ памятников живописи. В двух томах „Répertoire de vases peints grecs et étrusques (Пар. 1899. 1900) Рейнак дал воспроизведения, с об'яснительными и библиографическими указаниями, с общей библиографией по греческой керамике, всех вазовых рисунков, помещенных в „Отчетах“ Археологической Комиссии (I,132), в изданиях Института Археологической Корреспонденции (I,38), в „Archäologische Zeitung“, в „Bulletino di archeologia Napoletana“ (журнал издавался в Неаполе в 1843—48 гг.), в „Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική“ за 1883—1894 гг., в „Museo taliano di antichità classica“, в сборниках Миллингена „Peintures antiques de vases grecs de la collection Coghile Bart“ (Рим 1817), Гергарда) (I,37) Люиня (H. D. Luynes, Description de quelques vases peints, Пар. 1840), Руле (Roulez, Choix de vases peints du Musée d'antiquité de Leyde, 1855) и др. И в „Репертуаре“ ваз воспроизведения даны по рисункам Вебера и др.; поэтому о стиле и технике ваз судить по этим воспроизведениям невозможно. Но тот, кто ищет в вазовых рисунках иконографических, мифологических или бытовых данных, найдет их в „Репертуаре“ в неисчерпаемом изобилии.

В трех томах „Répertoire de peintures du Moyen Age et de la Renaissance“ (Пар. 1905.07.10) Рейнак дал воспроизведение более трех с половиною тысяч картин, расположенных в иконографическом порядке сюжетов (Ветхий Завет, Жизнь Иисуса и Богоматери, ангелы, святые, аллегории, мифология и история, жанр, портрет). Воспроизведения даны по рисункам Вебера, скалькированным с фотографий и затем уменьшенным, и сопровождаются необходимыми пояснениями. К сборнику приложены указатели имен художников, сюжетов, топографический и музеографический [1]).

Наконец, для доисторической археологии Рейнак дал „Répertoire de l'art quaternaire (Пар. 1913), мне недоступный.

При помощи „Репертуаров“ Рейнака входящий в изучение археологических памятников легко и удобно может освоиться с ними на основании богатого, тщательно подобранного, умело сопоставленного, снабженного необходимыми пояснениями материала. „Репертуары“ Рейнака для всякого начинающего археолога могут

---

[1]) Богатый подбор картин, воспроизведенных вполне хорошо, цинкографическим способом, содержат сборники-альбомы, изданные в 12 т.т. под редакцией Вебера и Байерсдорфера, „Klassischer Bilderschatz“, Мюнхен 1889—1900. Имеются и аналогичные сборники-альбомы „Klassischer Sculpturenschatz“, 4 тт.

послужить отправным пунктом при его занятиях. К „Репертуарам“ ему постоянно придется обращаться и впоследствии для всякого рода справок и сопоставлений. Они же, несомненно, послужат исходной точкой при создании будущих „Corpora monumentorum“. Рейнак своими трудами выполнил огромную регистрационную работу и подготовил почву для систематизации и опубликования всего наличного материала, касающегося памятников искусства и старины. А это является главною, неотложною задачею археологической науки [1]).

Подбор воспроизведений декоративных форм монументальных сооружений от античности до XIX в. дают альбомы G. Ebe „Die Schmuckformen der Monumentalbauten“ (7 том., Берл. 1893-98). Для образцов орнамента продолжают оставаться руководящими, хотя они и не могут похвастать точностью воспроизведения, альбомы Owen Jones „The grammar of ornament (Лонд.) и M. D. Racinet“ „L'ornement polychrome“ (2 тт., Пар.).

II.

10. При исследовании каждого вещественного памятника большое значение имеет его судьба, иными словами история его прошлого, поскольку ее можно проследить с того времени, как памятник был создан, и до того времени, как он стал предметом ученого исследования. История памятника в его прошлом может быть очень простою; но она может быть и очень сложною. Чем памятник восходит ближе к нашему времени, тем легче проследить его историю; чем он дальше отстоит от нас, тем его историю установить труднее.

Так как сам памятник, в большинстве случаев, об истории своего возникновения и о своей последующей судьбе ничего не говорит, приходится восстановлять его историю—если она не изложена на нем самом, в виде имеющейся надписи—при помощи письменных источников, поскольку они изданы, а также сведений, хранящихся в архивах, и всякого рода иных данных. В ученых каталогах, при описании соответствующих памятников, обыкновенно вкратце излагается и его история; однако, при основательном и

[1]) Хороший, хотя, конечно, далеко неполный подбор памятников искусства, отчасти художественной промышленности, воспроизведенных в цинкографиях, дают недорогие альбомы, изданные лейпцигской фирмой Зеемана, „Kunstgeschichte in Bildern (1898—1900), в 4 тт. (I т. Древность, в обработке Винтера. III-IV тт. Возрождение в Италии, искусство XV—XVI в. вне Италии, искусство XVII и XVIII вв., в обработке Дегио). Для Средневековья см. Essenwein, Kulturhistorischer Bilderatlas. Mittelalter, Лпц. 1883.

подробном изучении памятника, зачастую приходится наводить всякого рода дополнительные о нем справки.

В особенности важно установить более или менее точную историю памятника, восходящего к эпохе древнего мира. Лишь незначительное число памятников, существовавших в свое время на всем протяжении orbis terrarum, сохранилось до нашего времени; с тем большим вниманием приходится относиться и ценить то, что из этого обилия уцелело.

В императорском Риме сосредоточено было огромное количество предметов искусства; между прочим, в городе стояло и много статуй. В одном описании, восходящем к началу IV в., к тому времени, когда масса памятников не была еще перевезена из Рима в Константинополь, когда „вечный город“ не испытал еще всех ужасов, связанных с эпохою Великого переселения народов, говорится, что в Риме тогда находились: два колосса необычайной высоты, 22 больших конных статуи, 80 позолоченных, 73 хрисоэлефантинных, 3785 бронзовых—о мраморных не упоминается. В средине XV в. из всего этого богатства стояли на своих местах: пять мраморных статуй, одна бронзовая. К этому следует, конечно, присоединить архитектурные памятники: Пантеон, Колизей, театр Марцелла, остатки терм Каракаллы, Диоклетиана и Константина, остатки храмов, триумфальных арок, колонн и пр. Если даже прибавить ко всем перечисленным памятникам те скульптуры, которые стояли на Квиринале, Латеране и Капитолии, памятники, скрытые в церквах,—все же какое это ничтожное количество по сравнению с прежним обилием! При этом надо иметь в виду, что из всех городов, если не считать Константинополя, Рим, в течение Средних веков, оставался главным культурным центром, перед которым стушевывались многочисленные города и в восточной и в западной половинах бывшей Римской империи, города, игравшие в древности большую роль, как культурные центры, и совершенно, однако, запустевшие и утратившие свое значение, после того как античный мир пал под напором грозной и разрушительной волны, прокатившейся на рубеже между Античностью и Средневековьем.

Впрочем, ошибочно было бы думать, будто гибель античных памятников должна быть отнесена исключительно за счет „варваров“, участвовавших в этом движении. В ней, в равной мере, принимала участие и сама природа. Справедливо отмечено, что естественная гибель всякого архитектурного памятника начинается, строго говоря, с того дня, когда он поступает в распоряжение человека; она идет быстро повсюду там, где принимается мало мер к поддержанию общего благоустройства местности.

Степень сохранности памятника зависит от того материала, из которого он сооружен, от климатических условий местности, где он находится. Юг способствует сохранности памятников более, нежели север; но и на юге памятники портятся от дождя и еще более от влажности морского воздуха. Влажность почвы также способствует разрушению памятников, очутившихся под покровом земли, в ее недрах. Вследствие этой влажности, металлические изделия окисляются, хотя и в различной степени. Чистая медь получает лишь незначительную патину. У бронзы патина выступает сильнее; бронзовые вещи, пролежавшие в земле, имеют обыкновенно зеленую патину различных оттенков, реже голубоватую. Всего более подвержено разложению железо. Золото и в земле сохраняется прекрасно, но приобретает матовый, иногда темновато-красный оттенок. Серебро разрушается скорее и становится серым или слегда фиолетовым. Дерево в земле почти совершенно погибает. Дошедшие немногочисленные предметы из дерева обязаны своею сохранностью исключительно благоприятным условиям почвы, в которой они пребывали. Камень получает различного рода налеты. Высушенный на воздухе, но не обожженый кирпич; стены, проложенные лишь глиною, быстро подвергаются действию влажности. Зато земляные валы, при благоприятных условиях, могут сохраняться в течение длинного ряда веков в более или менее заметных остатках.

Всякого рода катастрофы естественного характера разрушили не малое число даже массивных сооружений. Из этих катастроф на первом месте, по причиненным ими разрушительным действиям, нужно поставить частые на юге землетрясения. Со времени христианской эры в одной Малой Азии, например, землетрясений можно насчитать десятки тысяч. Многие храмы, портики, театры, стены древних городов совершенно были разрушены землетрясениями. Вихри сносили деревянные и кирпичные постройки. Много памятников погибло во время наводнений, извержений вулканов (классический пример: Помпеи и Геркуланей), от действий молнии (статуя Юпитера Капитолийского в Риме, колонна Константина в Константинополе и пр.) во время пожаров (пожар библиотеки в Александрии, пожар в Риме при Нероне, гибель во время пожара дворца Лавса в Константинополе и т. д.).

Но не менее, чем стихийные бедствия разрушали памятники старины, их разрушали и люди. Очень часто древние сооружения употреблялись в последующее время для различных надобностей. На старинных укреплениях возводились новые, от чего первые значительно страдали. Языческие храмы, после утверждения христианства, обращались в христианские церкви, причем изменялся

их первоначальный вид (Парфенон, Пантеон, храм в Баальбеке, термы Диоклетиана в Риме и пр.). В древние могилы клали новых покойников, причем старые могилы зачастую разрушались, а надгробные плиты нередко служили строительным материалом. В древних саркофагах хоронили людей, позже живших (Карл Великий был похоронен в античном саркофаге). Мраморные древние кресла служили епископскими кафедрами и т. д. Иногда даже языческие статуи были обращаемы в статуи святых. Но еще более гибельным для античных статуй было то, что, под влиянием религиозного фанатизма со стороны христиан, их подвергали совершенному разрушению. Правда, в первое время, когда еще не угас вкус к античной культуре, их щадили; так, в первоначальной церкви Софии в Константинополе до Юстиниана стояло несколько сот языческих статуй. Изданный в 435 г. эдикт Феодосия II об уничтожении всех языческих храмов, конечно, не был проведен с абсолютной строгостью. Но как раз в это время исчезла из Парфенона знаменитая статуя, работы Фидия, Афины Девы, и о дальнейшей судьбе ее нет никаких сведений. В Риме Нарсес увез 571 статую. Император Констант, еще в середине VII в., увез из Рима много бронзовых украшений. Кульминационного пункта достигло разрушение памятников языческой культуры во времена иконоборства; затем последовала разрушительная деятельность арабов, враждебно относившихся ко всякого рода изображениям религиозного характера.

Опасным врагом для остатков античных развалин были устраиваемые подле них печи для пережигания извести. В Риме их было такое множество, что по их имени назван был даже целый квартал (Calcaranum, Le Calcare). Еще в XVIII в. в Афинах пережгли для получения извести одну из колонн храма Зевса Олимпийского. Очень часто памятниками античной архитектуры и скульптуры пользовались для строительных целей, почему отдельные части их нередко находят замурованными в стены позднейших построек. Известно, например, что Константин Великий воспользовался для своей новой резиденции, Константинополя, старым строительным материалом, который он брал и из храмов. Для своей арки в Риме Константин приказал взять камни из арки Траяна. Сельские церкви или часовни в Греции зачастую оказываются построенными отчасти из камня, взятого из близь лежащих древних развалин. В военное время древним материалом пользовались для сооружения укреплений; напр. храм Афины Победы на афинском акрополе был обращен в бастион, на котором стояла батарея. Разрушение памятников старины в Риме продолжалось, в сущности, в течение всего Средневековья. Но даже и в более

близкое к нам время, еще в XVII в., папы брали из Колизея камни для постройки нового Барберинского дворца, что и повело к созданию поговорки: Quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini, чего не сделали варвары, то сделали Барберини.

Много страдали памятники во время военных действий, когда они подвергались разрушению (классический пример: Парфенон в 1687 г. был поврежден бомбою, во время осады Афин венецианцами) и ограблению; в особенности прельщались при этом металлическими частями памятников. В 1215 г. в Константинополе крестоносцы похитили бронзовую облицовку обелиска Константина Багрянородного. В XVII в. сняты были в римском Пантеоне металлические части его портика и переплавлены на пушки. Всякое завоевание города обычно влекло за собою грабеж и разрушение. Вторжение, в конце IV в., Алариха в Афины положило конец существованию храма в Элевсине. Взятие тем же Аларихом Рима в 410 г. сопровождалось грандиозным грабежом всего ценного, что сохранялось в древнем Риме. Страшные опустошения принесли с собою частые вторжения арабов в Сирию, Малую Азию, Месопотамию. Завоевание Константинополя крестоносцами в 1204 г. лишило город последних хранившихся еще в нем античных художественных произведений. Тогда, между прочим, увезены были из Константинополя в Венецию четыре бронзовых коня, украшающих теперь галлерею собора св. Марка.

Впрочем, использование античных памятников для новых целей, хотя и нарушало их первоначальный характер, все же предохраняло их от совершенной гибели. Пантеон в Риме, София в Константинополе вряд ли остались бы неповрежденными, если бы не были обращены, первый—в христианский храм, вторая—в мечеть. Систематическое разрушение Колизея в Риме прекратилось с тех пор, когда почва его, освященная кровью стольких мучеников, стала принадлежать церкви. Парфенон спасен был тем, что в Средние века он обращен был в храм Богоматери; то же произошло и с так наз. Фесейоном в Афинах, превращенном в церковь св. Георгия. Замок Ангела в Риме сохранился потому, что он обращен был в крепость. В Риме много памятников сохранилось благодаря тому, что средневековые аристократы использовали их в качестве башен и укреплений (арки Тита и Септимия Севера, надгромный памятник Цецилии Метеллы и др.).

Не только в давние времена, но и в более к нам близкие, даже в современную нам эпоху, памятники старины гибли и гибнут во время войны (вспомним Бельгию и Северную Францию в недавной Великой Европейской войне), а иногда и при мирных обстоятельствах. Достаточно указать на гибельную для археологии

деятельность инженерного искусства при проведении железных дорог и иного рода строительных работах. В Риме городские стены, построенные императором Аврелианом в III в., в северной их части, на том месте, где стоит вилла Людовизи, пережили ряд веков. В новое время, для удобства сообщения, когда прокладывали вне и внутри стен улицу, в них устроены были покрытые сводами проломы, но, в общем, стены были пощажены. И вот, в 1908 г., в угоду капиталистам-собственникам, римский муниципалитет не остановился пред тем, чтобы пробить в стенах шесть больших проломов по направлению ко всем улицам, ведущим к стенам, притом во всю ширину улиц и во всю высоту стен. Еще в более близкое к нам время и в более близких к нам местах пришлось вести ожесточенную борьбу в ведомством путей сообщения, наметившим провести железнодорожную ветку в непосредственной близости к замечательному памятнику новгородской старины, церкви Спаса Нередицы, с ее изумительным живописным убранством, которое должно было бы неминуемо пострадать от сотрясения, получаемого при железнодорожных перегонах.

Примеров такого сознательного варварского отношения к памятникам старины из всех времен и у всех народов можно было бы привести большое количество. Но оно все же ничтожно по сравнению с бессознательным варварским отношением к этим памятникам прошлого человеческой культуры со стороны непросвещенной народной массы. Здесь разрушение памятников старины, конечно, прекратятся только тогда, когда и в обществе и в народной массе будет, в достаточной мере, развито уважение к своему культурному прошлому. Иначе безуспешными окажутся все те меры, которые принимались и принимаются правительством и обществом против разрушения памятников старины.

Если природа иногда разрушает памятники, то она же, с другой стороны, их и охраняет. Обыкновенно уровень поверхности земли в тех местах, которые в свое время были населены, возвышен, что указывает на место нахождения памятников под слоем почвы. В некоторых местах высота этих так называемых культурных слоев достигает значительной высоты: на римском форуме, например, она равняется 13 метрам, в Олимпии — семи. Реки, своим разливом разрушающие памятники, иной раз покрывают наносимым ими песком места развалин (в той же Олимпии), или скрывают памятники на своем дне; при разливе рек иногда вода выносит эти памятники. Земля скрывала и скрывает в своих недрах огромное количество памятников на ранее населенных местах. Самые обильные и ценные из этих памятников обыкновенно бывают находимы там, где в свое время возвышались храмы, дворцы,

виллы, или где жизнь городская била ключем. Некоторые памятники уже в давнюю эпоху были скрываемы под землею (клады). Но самые богатые места находок древних памятников — могилы. Это стоит в связи с древними погребальными обрядами, при которых в могилу, вместе с покойником, клали и предметы его домашнего и общественного обихода. Наконец, богатую добычу древних памятников дают некрополи (кладбища). Надо, однако, считаться и с тем, что нередко могилы оказываются разграбленными или отчасти, или дочиста.

Изделия из благородных металлов, в особенности золота, дошли только те, которые уже в древности скрыты были в земле, главным образом, в могилах, или которые запрятаны были в землю в минуту грозящей опасности (клады). Самые обильные находки золотых предметов из могил сделаны были в Микенах и у нас, на юге России.

Из отдельных памятников античного искусства ни одно архитектурное сооружение, за исключением разве подземных, не сохранилось в неповрежденном виде. Что касается статуй, изваянных из мрамора, то они значительно реже, чем отдельные части архитектурных сооружений, служили для последующих строительных надобностей; зато мраморные статуи нередко пережигались в известь, и, таким образом, погибали. Из бронзовых статуй уцелела лишь самая незначительная часть от того богатства, которое нам известно даже по неполным и отрывочным литературным данным. Очевидно, бронзовые статуи переплавлялись очень усердно. Мелких изделий из бронзы сохранилось значительно больше: они не представляли такой притягательной силы, как большие бронзовые статуи.

Известно, как широко применялась и в греческой архитектуре и в греческой скульптуре полихромия [1]). Само собой разумеется, полихромных памятников, на которых сохранились некоторые следы, и то выцветшие, покрывавшей их некогда раскраски, сохранилось ничтожное количество—главная их масса найдена была при раскопках доперсидского слоя на афинском акрополе, а также в некрополе в Сидоне (так называемые, сидонские саркофаги) [2]); значительное количество расписных надгробных стел найдено в Пагасах (в Фессалии) [3]).

Из произведений греческой живописи можно отметить, помимо найденных при раскопках в Помпеях и Геркуланее фресок, несколь-

---

[1]) M. Collignon, La polychromie dans la sculpture grecque, Пар. 1898.
[2]) O. Hamdy-Bey et Th. Reinach, Une nécropole royale à Sidon. Пар. 1892.
[3]) Изданы в Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1908.

ких картин на мраморных плитах [1]), несколько образцов фресок из Рима и остатки декоративных росписей из южной России [2]). На греческом Востоке первое место занимают остатки стенных росписей эпохи Эгейской культуры, открытые в Микенах, Тиринфе, на Крите, и росписи эллинистических домов на Делосе [3]). Наконец, нужно упомянуть о большом количестве стенных росписей, покрывающих стены этрусских погребальных камер.

Ни на одном из указанных живописных памятников краски, конечно, не дошли до нас в том виде, в тех тонах и оттенках, какими они были в древности. В более счастливом, в этом отношении, положении оказываются сохранившиеся, правда, не в большом количестве, древние мозаики. Но они, как произведения ремесленные, не могут дать надлежащего представления о греческой живописи, о произведениях великих живописцев, пользовавшихся такою громкою славою. И с живописью и отчасти с живописцами греков наше знакомство опирается, главным образом, на бесчисленные расписные вазы, которые были всегда находимы в большом количестве в могилах Этрурии, Кампании, южной Италии, Сицилии, Греции, Малой Азии, Южной России и пр. Можно безошибочно утверждать, что начавшиеся, примерно сто лет тому назад, находки греческих ваз послужили главным стимулом к систематическим поискам предметов искусства и старины, к воскрешению, казалось, безвозвратно погибших памятников древности.

11. От древности и вплоть до настоящего времени постоянно бывали и бывают случайные находки памятников искусства и старины. Не всегда находимое при таких случайных находках делается достоянием науки: иной раз, по невежеству находчиков, найденные вещи, в особенности металлические, которые продаются на сплав, так или иначе погибают. Все же благодаря чистой случайности были найдены многие выдающиеся произведения. Так уже в конце XV в. случайно был найден Аполлон Бельведерский. Розеттская надпись, давшая ключ к чтению иероглифов, открыта была в 1799 г. При окопных работах найдена была Венера Капитолийская, в нише, сделанной в стене. Фавн Барберини (теперь в Мюнхенской глиптотеке) открыт был при инженерных работах около замка Ангела в Риме. Венера Милосская найдена была в 1820 г. крестьянином в то время, когда он вспахивал поле. Гильдесгеймский клад серебряных вещей (хранится в Берлинском музее) найден был солда-

---

[1]) Они изданы Робертом (C. Robert) в Hallesche Winckelmannsprogramme 19 (1895). 21 (1897). 22 (1898). 23 (1899). 24 (1903).

[2]) См. сочинение М. И. Ростовцева (I, 142).

[3]) Делосские росписи прекрасно изданы Бюларом (Bulard) в Monuments Piot.

тами при устройстве тира. Клад золотых вещей из Феттерсфельда (хранится там же) также был найден случайно. В более близкое к нам время сделана была удивительная случайная находка около острова Антикиферы (у южных берегов Греции) греческими водолазами, собиравшими губки на дне морском; они случайно наткнулись, при своей работе, на целый клад античных статуй, попавших на дно морское, очевидно, при кораблекрушении, происшедшем еще в древности, во время переправы художественных произведений из Греции в Италию [1]).

Число примеров таких случайных находок можно было бы значительно увеличить, причем немалую часть их пришлось бы отнести на долю России. Едва ли не в каждом „Отчете" бывшей Археологической Комиссии можно найти упоминание о таких случайных находках различных предметов древности, причем находки эти делаемы были чуть ли на всем протяжении России, и Европейской и Азиатской.

Обстоятельства, при которых сделана была та или иная находка, должны всегда приниматься во внимание при археологических занятиях. Если обстоятельства эти являются недостаточно выясненными, полезно на первых же порах, всего лучше немедленно после того, как стало известно о сделанной случайной находке, послать на место ее сведущих людей, которые могли бы собрать все нужные сведения по „свежим следам". Если бы своевременно были приняты необходимые меры для установления всех обстоятельств, при которых найдена была, например, статуя Венеры Милосской, много спорных вопросов, связанных с этим знаменитым произведением искусства, получили бы разрешение, или, по крайней мере, раз'яснение.

12. Большим злом в археологии являются, так называемые, хищнические раскопки, которые предпринимались и предпринимаются несведущими лицами и преследуют цели, ничего общего с наукою не имеющие,—цели наживы и спекуляции. О таких хищнических раскопках, предпринятых, например, римскими ветеранами в Коринфе, где они тайно раскапывали древние могилы в погоне за старинными предметами, которые можно было хорошо сбыть в ту пору, упоминает уже Страбон (VIII, р. 381); да и вообще в древности существовала даже особая профессия „могилокопателей" (τυμβωρύχοι), занимавшихся этим ремеслом, не только позорным, но и нечестивым в глазах древних, для которых могила, со всем ее погребальным инвентарем, представляла нечто священное. В Средние века нередко тайно раскапывались древние могилы,

[1]) R. Cagnat, Naufrage d'objets d'art dans l'antiquité, Пар. 1911.

чтобы извлечь из них глиняные сосуды, которыми и пользовались затем в домашнем обиходе. Хищнические раскопки всегда в широкой мере практиковались, да, несомненно, практикуются и по сие время у нас, на юге России, особенно в Керчи, где образовалось особое профессиональное сословие, так называемых „счастливчиков", которые, на свой риск и страх, раскапывают, обыкновенно по ночам, расположенные в ближайших окрестностях к городу могилы и извлекают из них древности.

Скверная сторона всех этих хищнических раскопок состоит в том, что при них самое место находки не может быть исследовано тщательно; что работа производится наспех, небрежно, и при этом много памятников безвозвратно погибает; что памятники, извлекаемые из земли и составляющие совокупность одной находки, расходятся по разным рукам. Если эти рассеянные памятники поступают в антикварную торговлю, продавец, боясь ответственности за продажу краденого, никогда не сообщит точных сведений, от кого он тот или иной предмет приобрел; к тому же он не желает „подвести" лицо, доставившее ему древности, так как расчитывает в дальнейшем поживиться от своего поставщика. Ничего и говорить, что при научном исследовании такие предметы, точное происхождение которых, по тем или иным причинам, не может быть установлено, должны быть обсуждаемы с особою осторожностью: у них, если можно так выразиться, нет метрического свидетельства об их происхождении. Они как бы „подкидыши" археологии. Все же нужно сказать, что не мало предметов древности, и иногда предметов выдающихся, вошло в научный обиход в качестве таких „подкидышей", и, в конце концов, лучше, что они стали доступны для ученых в качестве таковых, чем если бы они продолжали оставаться в недрах земли. На обязанности правительства и общества, во всяком случае, лежит противодействовать хищническим раскопкам; в случае же их обнаружения, необходимо немедленно посылать сведующее лицо на то место, где раскопка произведена, чтобы ознакомиться с тем, что̀ хищниками сделано, и, если представляется нужным и возможным, продолжить и завершить начатое ими дело, уже по всем правилам и приемам научного исследования.

13. Раскопки производились уже в древности, с религиозными целями; так цари ново-вавилонского царства производили раскопки древних святилищ. В эпоху первоначального христианства были раскопки в Палестине, на месте Голгофы, на местах мученичества святых. Папа Сильвестр II (вторая половина X в.) стал производить раскопки в Риме, руководствуясь стремлением отыскать древние памятники (любопытно отметить, что народ при этом подозревал

папу в кладоискательстве). Распространившийся в Италии, начиная с XII в., „культ предков“ пробудил интерес ко всему, что к этим предкам могло иметь то или иное отношение. Но лишь с эпохи Возрождения начались более или менее правильные раскопки, стоявшие в связи с оживленною строительною деятельностью Италии в XV и XVI в.в. Итальянцы очень увлекались раскопками и искали древности не только у себя, в Италии, но и на греческих островах, напр. на Хиосе. Конечно, это были далеко ненаучные раскопки. Их главною и единственною целью было отыскать возможно больше предметов старины. Некоторый порядок в производство раскопок внес декрет папы Льва X (1515 г.), в силу которого должно было пред‘являть папскому правительству каждую найденную при раскопках вещь. Постепенно стала совершенствоваться и техника раскопок, хотя систематически они почти не производились. Во второй половине XVIII в. раскопками в Италии стала интересоваться итальянская аристократия, с которою соревновали в этом отношении и англичане. В Греции, в первое десятилетие XIX в., европейские „филэллины“ произвели первые счастливые раскопки на Афинском акрополе, на острове Эгине, в Фигалии (в Аркадии). В Италии, в 20-х годах XIX века энергично раскапывались этрусские некрополи [1]).

Первые, в полном смысле, слова систематические и строго научные раскопки были произведены германским правительством в Олимпии в 70-х годах. Ими было положено начало правильному ведению раскопок вообще. С того времени они так, в большинстве случаев, и производились в Греции, в Италии, на Востоке и в других местах (у нас на Кавказе—в Ани, в Южной России—на месте древней Ольвии и отчасти Херсонеса).

Обширные, систематически поставленные раскопки требуют больших материальных затрат. Поэтому производство их бывает по силам лишь правительству, или большому правительственному или общественному учреждению (например, музеям, археологическим комиссиям и пр.) Однако, не мало больших раскопок было произведено и на средства частных лиц, в числе которых на первом месте должно поставить, конечно, Генриха Шлимана. Научиться хорошо вести раскопки можно только путем долголетней практики; всякого рода теоретические сведения имеют тут только подсобное значение. Михаэлис в своей книге (I,32) считает основоположником раскопочного дела английского археолога Чарльза Томаса Ньютона, который своими раскопками Галикарнасского

---

¹) Сведения о наиболее крупных раскопках в течение XIX и XX в.в. даны в первой части „Введения“.

мавзолея, в 1857 г., открыл новую эру систематических раскопок. Раскопки Ньютона представляли, действительно, значительный прогресс, по сравнению с большею частью случайно веденными раскопками в течение первой половины XIX в. Однако, справедливость требует отметить, что если бы раскопки мавзолея произведены были так, как их стали производить в течение последних 50-ти лет, вопрос о реконструкции этого памятника, вероятно, не остался бы неразрешенным по сие время. Ньютон при своих раскопках все-таки руководствовался, как одною из главных целей, обогатить сокровищами искусства Британский музей, куда, действительно, найденные при его раскопках памятники и поступили.

Строго говоря, первый пример, как сказано только что, вполне научно поставленных раскопок дали раскопки, произведенные германским правительством в 1876—81 г. в Олимпии, на месте знаменитой общенациональной эллинской святыни. О них мечтал еще Винкельман; первый же, кому мы обязаны превращением этой мечты в действительность, был профессор Берлинского университета Эрнст Курциус, которому удалось увлечь перспективою олимпийских раскопок своего воспитанника, тогда кронпринца, потом германского императора Фридриха III. Курциус ставил целью раскопок — проникнуть во всю историю Олимпии, в историю каждого его памятника (надо отметить, что Павсаний в своем „Описании Греции“ дал довольно обстоятельные сведения об Олимпии). Сам Курциус, бывший скорее историком, чем археологом, непосредственного участия в раскопках не принимал, но он был душою всего предприятия, а затем ему посчастливилось найти превосходных себе помощников. Из их числа на первом плане должно поставить архитектора по профессии, археолога по призванию, Вильгельма Дёрпфельда (W. Dörpfeld), которому техника ведения раскопок обязана более, чем кому-либо. После Олимпийских раскопок Дёрпфельд, долгое время состоявший первым секретарем Немецкого Археологического Института в Афинах, руководил раскопками в Трое (после смерти Шлимана), в Тиринфе, Коринфе, Афинах, Пергаме, на Левкаде, Корфу и пр. Всеми этими работами он снискал себе славу первоклассного знатока техники раскопочного дела и создал целую школу последователей не только среди немецких археологов. Из ученых, с большим успехом подвизавшихся в деле ведения раскопок, нужно назвать, наряду с Дёрпфельдом, его соотечественников Виганда (раскопки в Приене и Милете) и Гиллера фон Гертрингена (раскопки на Фере), француза Омолля (раскопки на Делосе и в Дельфах), англичан Флиндерса Петри (долголетние раскопки в различных местах Египта) и Эванса (раскопки на Крите),

итальянцев Пигорини (раскопки доисторических стоянок и некрополей в Италии) и Орси (раскопки в Сицилии), грека Каввадию (раскопки в Эпидавре), датчанина Кинга (раскопки на Родосе) и др. У нас, в России, раскапывателями, в духе и стиле Дёрпфельда, являются Б. В. Фармаковский (раскопки в Ольвии) и Н. Я. Марр (раскопки в Ани).

Для производства систематических, научно поставленных раскопок необходимо, прежде всего, обстоятельное изучение топографии раскапываемой местности. Имена многочисленных античных поселений во многих случаях дошли иногда в неизмененном или слегка измененном виде. Даже в тех случаях, когда местность, где было древнее поселение, пришла теперь почти в полное запустение, нередко название местности, в особенности на Востоке, напоминают древние название (напр. Эрегли—Гераклея, Исник—Никея, Ладик—Лаодикея); но имеется множество и таких мест, например, в Египте, которые настолько засыпаны песком, что от них не осталось не только имени, но и никакого внешнего признака их существования. Главным источником для нахождения таких затерявшихся в тени веков местностей является преимущественно показания древних писателей, особенно географа Страбона, труд которого почти целиком дошел до нас, соотвествующие части „Естественной истории“ Плиния (книги 2—6), „Описание Эллады“ Павсания, труды александрийского астронома Птолемеяи и так наз. мелких географов. (Отрывки их сочинений сопоставлены в издании C. Müller, Geographi graeci minores, 2 тт., Пар. 1854). Важное значение имеют также древние дорожники (itineraria) и одна из античных карт, так наз. Tabula Peutingeriana (хранится в Вене), где показаны растояния между всеми большими городами римского государста [1]).

Нередко о следах древнего поселения на том или другом месте можно бывает узнать по древним надписям, замурованным в стены находящихся по близости домов, церквей, мечетей и пр., или лежащих на кладбищах. Такими же показателями являются и монеты. Если много монет, на которых стоит имя одного и того же древнего города, бывает находимо на одном месте, можно быть уверенным, что здесь расположено было и соответствующее древнее поселение. Часто более или менее значительные развалины, напр. театра, храма, терм, выдаются из слоя насыпи и тем свидетельствуют о нахождении здесь древнего города. Если все перечисленные признаки отсутствуют, о нахождении в данном месте античного поселения иной раз говорят попадающиеся там и сям около него обломки старого кирпича,

[1]) K. Miller, Die Weltkarte des Castoius, genannt die Peutingersche Tafel, Равенсбург 1888.

а в особенности черепки ваз; их Флиндерс Петри правильно называет „археологическим алфавитом в каждой стране“.

Прежде, чем приступить к раскопкам в данной местности, необходимо обстоятельно изучить ее, по существующим литературным источникам, изучить не только ее топографию, но и историю, собрать о ней все, какие только возможно и какие доступны, сведения. Если в эту местность предпринимаемы были в свое время путешествия, необходимо ознакомиться с их результатами. (О главнейших путешествиях с археологическими целями см. указания в первой части „Введения“).

Наконец, полезно, до начала производства раскопок, собрать имеющиеся сведения о местности у ее „старожилов“. Лишь после всей этой иногда сложной, но необходимой, подготовительной работы можно приступить к раскопкам [1]).

Во главе предприятия непременно должен стоять ученый археолог (или археологи), хорошо знающий и понимающий свое дело. Лишь такой руководитель раскопок поставит своею задачею всестороннее исследование раскапываемой местности, а не просто лишь поиски вещей, погоню за ними. Лишь такой руководитель будет вести дело постепенно, не бросаясь из стороны в сторону, и доведет раскопку до конца, с соблюдением всех предосторожностей. От ненаучно обставленных раскопок, веденных недостаточно научно подготовленными археологами, а производимых дилеттантами и всякими „просвещенными“, а иногда и непросвещенными „любителями“ археологии, погибло много памятников искусства и старины.

Первое и необходимое условие всяких раскопок—будут ли это раскопки большие или незначительные—состоит в том, чтобы раз начатая раскопка обязательно была доведена до конца, до полного исследования всей раскапываемой площади. Для лица, научно производящего раскопку, не должно быть никакого различия между памятниками величественными и ничтожными, между предметами художественными и обыденными, между древностями крупными и мелкими. Второе условие: всякую раскопку нужно обставить так, чтобы при ней ни один, хотя бы ничтожный предмет древности, не погиб, не был разрушен. Это в особенности приложимо к хрупким предметам: глиняным сосудам, оксидированной утвари, металлическим вещам. Такие памятники лучше вынимать вместе с землею; последняя, когда просохнет, сама отпадет от них, и они не пострадают. Еще больше предосторожности следует принимать в том случае, когда предмет сделан из материала, легко разрушаю-

[1]) Дальнейшее изложение о практике раскопочного дела основано на указаниях Виганда в „Handbuch der Archäologie“ Булле.

щегося при прикосновении к нему. Иной раз о существовании разрушившегося в земле предмета приходится заключать лишь по оттиску, оставленному им на земляном слое. Теперь раскопки производятся не ради добывания отдельных предметов. Цель раскопок теперь куда более сложная—вскрыть все прошлое всей раскапываемой местности, поскольку это прошлое сохранилось в виде тех или иных значительных сооружений и могил. Поэтому обстоятельства, при которых сделана та или иная находка, имеют принципиальное значение. Венера Милосская не осталась бы до сих пор неразгаданною загадкою во многих отношениях, если бы картина находки ее тщательно была зафиксирована опытным археологом. Многие из статуй, найденных в относительно далекое от нас время, не стояли бы теперь в музеях реставрированными, если бы при нахождении их было обращено внимание на поиски по соседству с местом находки недостающих частей, принадлежащих статуе. Редко бывает, чтобы архитектурный памятник, открываемый при раскопках, не заключал в себе тех или иных изменений в своем первоначальном виде—касаются ли эти изменения перестройки памятника или произведенного в нем еще в древности ремонта. Археолог обязан исследовать внимательно все эти происшедшие в памятнике изменения. Равным образом следует обращать самое тщательное внимание на устройство и расположение могил, на положение костяка, на то, как расположены были в могиле положенные с покойником предметы его обихода; коротко говоря, нужно отнестись с неослабным вниманием к топографии каждой могилы, каждого кургана. При раскопках городских поселений, существовавших в течение ряда веков, необходимо тщательно различать отдельные хронологические, или культурные слои поселений. Смешение или недостаточно точное разграничение этих последовательных слоев совершенно обесценивает самую раскопку, и лишает исследователя возможности надлежащим образом оценить найденные при ней предметы. Раскопки на месте древней Трои воочию убедили всех и каждого, какое важное значение имеет это разграничение последовательных слоев поселения. Раскопки в Ольвии, при которых Б. В. Фармаковский со всею тщательностью отмечал последовательные слои города, выяснили картину его постепенного роста и состояния на протяжении всех эпох его существования. Руководитель раскопки должен постоянно помнить, что раскапываемая им площадь, со всеми ее остатками, представляет собою научный документ; что он, руководитель, является ответственным за полную сохранность этого документа, которым будут пользоваться и археологи, и историки и этнологи — каждый для своих специальных надобностей.

Чтобы такое предприятие, как большие раскопки, превосходящие силы одного человека, удалось, руководитель его должен подобрать себе на помощь соответствующий, смотря по характеру задачи, ученый и технический персонал. Сам руководитель должен быть не только полным хозяином в своей области, но и обладать значительною силою воображения, при помощи которого он мог бы мысленно конструировать ожидаемые результаты всего предприятия. Руководитель раскопок должен соединять в себе способность быстро соображать и практически подходить к делу. Он должен обладать главным качеством при такого рода предприятиях — терпением; одинаково уметь переносить моменты и высшего напряжения в работе и некоторой ее заминки. По окончании предприятия, руководитель раскопки должен уметь критически сопоставить все добытое при ней и набросать общую картину достигнутых результатов. При больших раскопках обязательно должен присутствовать, с самого их начала, сведущий архитектор и эпиграфист, если сам руководитель не чувствует себя вполне компетентным знатоком в области архитектуры и эпиграфики.

До начала раскопки вся площадь ее должна быть сфотографирована, а в случае нужды с нее должна быть произведена топографическая с'емка. Важное значение имеет вопрос, куда сносить раскапываемую землю, так как не всегда бывает легко найти такое место, которое можно было бы завалить ею, без ущерба для исследования, — равно как и вопрос об осушении глубоко лежащих мест. Не менее важное значение имеет также вопрос о привлечении к раскопкам не только более или менее опытных рабочих, но, в особенности, и вполне надежных и осмотрительных надсмотрщиков. Последние является правою рукою руководителя раскопок, и от их уменья и сознательного и добросовестного отношения к делу во многом зависят благоприятные результаты их.

Всякая раскопка требует тщательного ведения дневника работ. Нужно все записывать, все отмечать, не полагаясь на свою память. Чем подробнее и обстоятельнее ведется дневник раскопок, тем удобнее разобраться впоследствии в их результатах. Наряду с общим дневником раскопок, следует вести особый журнал делаемых находок; в нем точно должны отмечаться день, место и обстоятельство каждой находки, даваться ее краткое описание, размеры, прилагаться графический набросок или, если предмет фотографируется, указание, на соответствующий нумер снимка. Очень важно фотографировать также раскапываемую местность в различные моменты раскопки.

Таковы, в общих чертах, основные требования всяких научно поставленных раскопок, будут ли они охватывать большие или малые площади, будут ли они касаться остатков древних городов, свя-

тилищ, некрополей, гробниц, курганов, отдельных могил. Само собою разумеется, ведение раскопок зависит от местных условий, и дать общие правила их производства невозможно для всех случаев. Раскопки—дело живое; производитель их—своего рода артист; то или иное производство их зависит, в значительной степени, от опытности и уменья лица, ими руководящего, от надлежаще подобраного им кадра сотрудников и исполнителей, вплоть до рабочих, наконец, от тех материальных средств, какие на раскопки отпущены. Если этих средств мало, лучше ограничиться немногим, но это немногое произвести основательно и, главное, довести начатую раскопку до конца. Нужно помнить, что бросать раскопку отмежеванной площади, или прерывать ее до следующей „кампании"—дело очень рискованное: всегда могут найтись охотники продолжать раскопку из числа лиц, к тому непризванных, и они могут совершенно погубить дело, хотя бы и хорошо и умело начатое. Поэтому нужно взять за правило: небольшую раскопку доводить до конца ее руководителю и в его присутствии; при больших раскопках растягивающихся иногда на длинный ряд лет, в перерыве между отдельными „кампаниями" раскопанная и раскапываемая площадь должна оставаться под бдительным присмотром надежных людей, пользующихся полным доверием со стороны руководителя раскопок, который остается ответственным за них не только в то время, пока раскопки производятся в его присутствии, но и когда в производстве работ наступают неизбежные перерывы. Во всяком случае, тот период времени, в течение которого большие раскопки ведутся, желательно сократить до возможного минимума. Последнее зависит, в первую очередь, от тех средств, какие на раскопки отпущены. Раскопки дело серьезное, а не забава. Приступая к ним, следует взвесить все условия их производства, учесть все средства—материальные и иные,—какие потребуются, короче говоря, составить определенный план раскопок. Если обстоятельства не подходят, если надлежащих средств для выполнения плана не имеется, лучше отложить его осуществление до наступления более благоприятных времен. Земные недра, скрывающие в себе памятники старины, сохранят их лучше, если эти недра останутся вовсе нетронутыми, чем если они будут только слегка затронуты.

Раскопавший на своем веку не одну сотню русских курганов и могил А. А. Спицын составил книгу „Археологические раскопки" (П. 1910, издание Археологической Комиссии). В этой книге желающий найдет некоторые полезные сведения. (См. также В. А. Городцов, Руководство для археологических раскопок, М. 1914, мне недоступно). В сочинении „Археологические разведки" (П. 1908, изд. Археол. Комм.) А. А. Спицын задался целью дать

„руководственные указания к разысканию наших древностей, столь разнообразных“, представить перечень уже известных в России памятников древности, дать практические указания к их отысканию и предварительному исследованию и определить приемы их описания. И в этой книге читатель найдет некоторые полезные указания. Было бы в высшей степени желательно, чтобы своим опытом в деле производства длительных и крупных раскопок на территории России поделились такие мастера у нас в раскопочном деле, как Б. В. Фармаковский и Н. Я. Марр. Их указания и советы, вынесенные в результате их долголетних работ в Ольвии и в Ани, сослужили бы большую службу и для теперешних и для будущих раскапывателей. Разрешение на право производства раскопок, во всяком случае, должно зависеть от вполне компетентного научного учреждения.

По окончании раскопок, особенно больших, поведших к открытию монументальных сооружений, которые должны остаться на месте, должно озаботиться об охране всей раскопанной площади. Эта задача, разумеется, должна лежать на обязанности правительства т.й страны, где раскопки произведены, или того учреждения, от лица которого раскопки производились.

„Раскопки, не сопровождающиеся публикацией их результатов, суть ничто“, замечает Виганд. Руководитель раскопок сообщает обыкновенно о результатах их в предварительных отчетах и, вместе с тем, оставаясь еще на месте раскопок, подготовляет необходимый материал для окончательной публикации. В особенности рекомендуется архитектору заготовлять рисунки на месте раскопок в таком виде, чтобы потом оставалось только обработать их окончательно, набело: на месте раскопок каждую деталь можно легко проконтролировать. Предварительные отчеты должны заключать в себе исключительно фактические данные, полученные при раскопках, и сопровождаться необходимыми снимками и рисунками; от научного обсуждения результатов раскопок целесообразнее в предварительных отчетах воздерживаться, оставляя их до полного окончания раскопок. У нас имеются образцовые предварительные отчеты Н. Я. Марра об его раскопках в Ани, по отдельным кампаниям их (I,128). Отчеты эти появлялись всегда очень быстро, по завершении кампаний, содержали подробные сведения о результатах их и были богато иллюстрированы, так что все интересовавшиеся ходом раскопок всегда своевременно имели точные сведения.

Когда раскопки того или другого места завершены, следует приступить к окончательной публикации их результатов. При этом не следует ограничиваться площадью, избранною для раскопок; нужно включить в публикацию сведения о всей окружающей пло-

щадь окрестности, со всеми находящимися на ней памятниками. Все это делает общую картину, на фоне которой производились раскопки, более наглядною. В окончательную публикацию должно войти следующее: история местности, где производились раскопки, с момента ее заселения и до начала раскопок; история самих раскопок; научное описание всех памятников и всех предметов, к какому бы роду остатков прошлого они ни принадлежали, открытых при раскопках; как заключение, общая характеристика научного значения результатов раскопок. Само собой разумеется, окончательная публикация должна сопровождаться возможно бо́льшим количеством всякого рода иллюстраций, воспроизводящих и виды местности, и картину раскопок, и те или иные наиболее характерные моменты самих раскопок, а также памятники и предметы, открытые при раскопках и т. д.

Археологическая литература, особенно за последние полвека, насчитывает не малое количество достойных публикаций результатов раскопок. Образцовыми из таких публикаций следует признать две: одна из них посвящена раскопкам, предпринятым Германией в Олимпии (I,59), другая—раскопкам, произведенным на острове Фере Гиллером фон Гертрингеном (I,61). Окончательной публикации результатов больших и систематических раскопок из числа предпринятых на территории России—имеем в виду Ани, Ольвию, Херсонес—нет, да и не может быть, так как раскопки в указанных местах, прерванные со времени начала Европейской войны, далеко не могут считаться законченными.

Остается еще отметить, что предпринимаемые правительственными и общественными учреждениями, а также и частными лицами археологические экспедиции, даже если они не сопровождаются раскопками, также значительно содействуют ознакомлению с памятниками старины и пополняют запас их. Наиболее выдающиеся сочинения, посвященные описанию результатов таких археологических экспедиций, указаны в первой части „Введения“. Равным образом при путешествиях или поездках, с археологическою целью, отдельных лиц найдено было не мало памятников искусства и старины, поскольку они сохранились на поверхности земли.

III.

14. Археология ставит одною из своих существенных задач не только добывание нового археологического материала. Столь же важною задачею, в ее практическом применении, является сохранить и предохранить добытый памятник от какого бы то ни было повреждения и порчи принятием к тому своевременных мер; восстановить,

если это допустимо с научной точки зрения, его первоначальный вид, в том случае, когда памятник дошел в поврежденном состоянии; принять все меры к охране существующих памятников и к их сохранению на последующее время. Короче говоря, если в задачу археологии входит ознакомление с прошлою судьбою памятников, до их открытия, то она должна заботиться также и о дальнейшей судьбе памятников, после того как они, будучи открыты, стали достоянием науки.

Забота о сохранении или предохранении памятника, замечает Виганд, должна итти рука об руку с раскопками. По отношению к различным видам памятников должны быть принимаемы и соответствующие меры. Напр., если открыт мозаичный пол, его нужно укрепить по краям, сфотографировать и затем всего лучше покрыть довольно толстым (4—5 сант.) слоем песку; если не принять этой меры предосторожности, открытая мозаика может пострадать. Стены зданий, грозящие обрушением, следует заложить камнем; арки, могильные своды, пролеты, если они находятся в угрожающем положении, нужно подпереть и т. д. Французы открытую при раскопках в Дельфах сокровищницу афинян всю заново реставрировали. Однако, такой способ охранения памятника едва ли заслуживает безусловного подражания; гораздо чаще реставрация архитектурного сооружения, может быть допущена только частичная, поскольку она вызывается настоятельною необходимостью укрепить здание. Всякого рода слишком широко проведенные реставрации, как бы они ни ласкали глаз зрителя, вместе с тем вводят его и в обман: нередко они только на первый взгляд приукрашают памятник, а на самом же деле иногда лишают его той своеобразной прелести, какую представляет памятник даже в его полуразрушенном состоянии. Реставрации архитектурных памятников правильнее всего исполнять только графическим путем—такие реставрации для самого памятника вполне безвредны, для того же, кто изучает его, они могут принести большую пользу, если, конечно, исполнены архитектором, знающим дело, обладающим вкусом и вполне вошедшим в стиль реставрируемого памятника. Примеров таких реставраций можно указать много в работах французских архитекторов, а также архитекторов русских, заграничных пансионеров бывшей Академии Художеств. Иное дело восстановить здание в его первоначальном виде по сравнению с тем, какой ему придан был впоследствии. Классическим примером такой реставрации служит храм Афины Победы на афинском акрополе, обращенный в свое время, в турецкий бастион и снова восстановленный, в своем первоначальном виде, еще в 1835 г. [1]).

---

[1]) L. Ross, Ed. Schaubert und Chr. Hansen, Der Tempel der Nike Apteros, Берл. 1839.

Когда, в 90 гг. прошлого века, от землетрясения пострадал западный портик Парфенона и его описфодом (задний портик), некоторые пострадавшие части колонн были умело заменены новыми. Интересную попытку реставрации Эрехфейона в Афинах предпринял греческий архитектор Валанос: на восточной колоннаде его восстановлены были из черного мрамора (чтобы не смешивать с античными частями) части фриза и карниза; южная стена Эрехфейона Валаносом была всецело восстановлена; на северном портике восстановлен антаблемент с фризом и кассетовым потолком, на западной стороне—четыре полуколонны с антаблементом. В Помпеях за последнее время весь „архитектурный инвентарь“ оставляли по возможности на месте; стенные картины, как это сделано в Casa dei Vettii, покрывали предохранительными рамами, погибшие деревянные части восстанавливали в гипсе.

Гораздо сложнее и ответственнее реставрация памятников скульптуры. Искусство их реставрации, известное еще в древности, особенно развито было в эпоху Возрождения. По преданию, первый начал реставрировать античные статуи скульптор Андреа дель Верроккио. Особенно славился, как искусный реставратор, римский скульптор Джованни Монторсоли (1507—63), реставрировавший, между прочим, группу Лаокоона, статую Аполлона Бельведерского. В XVIII в. занимавшийся реставрацией Барт. Кавачеппи (Cavaceppi) во введении к своему роскошно изданному сочинению „Raccolta d'antiche statue, busti e bassorilievi“ (3 тт. Рим 1718), много рассуждает об искусстве реставрации. Даже такие скульпторы как Микеланджело и Торвальдсен, не гнушались реставрировать античные статуи; последний прославился своею реставрацией фигур, составляющих фронтоны Эгинского храма. Для своих реставраций заурядные художники обыкновенно прибегали к ходячим, большею частью ненадежным пособиям (в роде „Iconologia“, составленной Цезаре Рипа в 1593 г.). Реставрации часто производились произвольно, причем случалось, что реставраторы даже сохранившиеся античные части заменяли новыми, если они почему-либо им не нравились. В прежнее время вообще считалось непременным условием реставрировать статую. Первый Канова высказался против возникшего предположения реставрировать скульптуры Парфенона. В настоящее время реставраций статуй принципиально избегают, и если прибегают к ним, то в силу необходимости, для сохранения памятника, или же допускают реставрации самые незначительные. Случается даже, что имеющиеся реставрации, если они выполнены ненаучно и антихудожественно, удаляют. И это можно только приветствовать: обыкновенного зрителя, осматривающего скульптурный памятник и зачастую неспособного различить, что̀ в нем сохранилось, что̀ реставри-

ровано, реставрации только вводят в обман; исследователь же, разумеется, прежде всего будет считаться с частями реставрированными и их при своем исследовании в расчет не примет. В ученых каталогах, во всяком случае, все, даже ничтожные, реставрированные части неукоснительно должны отмечаться. Если и приходится, в целях сохранения памятника, прибегать к реставрации, то ее нужно производить в гипсе, причем полезно гипсовые части окрашивать в тон, подходящий к цвету оригинала, но все же от него заметно отличающийся. Графические реставрации как статуй, так и рельефов вполне допустимы; равным образом ничего нельзя было бы возразить и против того, чтобы оригинал, отлитый в гипсе, был представлен весь в реставрированном виде, причем гипсовая реставрированная копия могла бы быть поставлена рядом с оригиналом не реставрированным. Последний от такого сопоставления не только ничего не проиграет, но в некоторых случаях даже выиграет, так как никогда реставратор, как бы он одарен ни был, не способен войти вполне в стиль и дух реставрируемого им произведения. Сколько ни пробовали реставрировать Гермеса Праксителя, ни одна из этих попыток, с художественной стороны, не может быть признана вполне удачною. То же самое было и с Венерою Милосскою, ни одна из многочисленных реставраций которой не только не выдерживает конкуренции с „безруким“ оригиналом, но, в большинстве случаев, поражает своим безвкусием. Лет 15—20 тому назад бывшим германским императором Вильгельмом II об‘явлен был конкурс на реставрацию носа прелестной женской головы, происходящей из Пергама, хранящейся в Берлинском музее; ни одна из реставраций не оказалось удовлетворительною.

Реставрировать произведения живописи—задача еще более ответственная и более сложная, чем реставрировать памятники скульптуры. Для того, чтобы заполнить недостающие части картины или фрески, нужно точно знать технику художника, проникнуться его духом—задача вряд ли по плечу даже самому умелому и просвещенному реставратору. Поэтому, конечно, от полной реставрации картины лучше совершенно отказаться, так как такая реставрация заранее обречена на неуспех, и ограничиться лишь реставрацией насущно необходимою для сохранения памятника от угрожающей ему порчи. Что касается реставрации глиняных расписных ваз, то самую форму сосуда можно часто восстановить в разцвеченном гипсе, но от росписи утраченных частей вазовой картины следует совершенно отказаться, ограничившись, в крайнем случае, реставрацией росписи только орнаментальных частей; впрочем и последнего правильнее избегать [1]).

[1]) Полезные сведения о том, как сохранять предметы древности, см. у Fr. Rathgen, Die Konservierung von Altertumsfunde, Берл 1898; Verfall und

15. В прежнее время все находки, обнаруженные при раскопках, переправлялись в большие центральные музеи. Так находки из раскопок в Помпеях сосредоточивались в Национальном музее в Неаполе, находящемся в близком расстоянии от Помпей. Но находки, сделанные, например, при раскопках в Пергаме, оказались потом очень далеко от Пергама, в Берлинском музее; классические и „скифские“ древности, найденные на юге России, попали в Эрмитаж, в Петрограде В более близкое к нам время от этой практики стали отступать, и для вещей, найденных при раскопках, устраиваются иногда специальные музеи около места раскопок, где и хранится вся добыча последних, или же переправляются в большие центральные музеи лишь наиболее замечательные из найденных при раскопках предметы, всю же „мелочь“, предметы, не имеющие особого значения, помещают в местных музеях. В Италии такие местные музеи, правда устроенные по иному принципу, существуют с давних пор (напр. коммунальные музеи в Венеции, Болонье, Орвието, Черветри, Сиракусах и пр.). Точно так же в Греции стали создаваться местные музеи с 30-х г. г. прошлого века (напр. в Пирее, Фивах, Аргосе и т. д.). Первый большой и замечательный местный музей, куда поступили все вещи, найденные при раскопках в Олимпии, создан был в 80-х г. г.; в нем нашли себе место такие шедевры, как Гермес Праксителя, Ника Пеония, фронтонные фигуры и метопы храма Зевса и пр. Одно время раздавались голоса, чтобы Гермеса перевезти в Афины, но от этого, к счастью, отказались. Позже, по образцу Олимпийского музея, возникли местные музеи в Дельфах—для дельфийских находок, на острове Фере—для ферских на Крите, в Кандии—для критских, на острове Миконосе—для части делосских находок и пр. В Северной Африке французское правительство учредило местные музеи в очень многих местах (напр. в Алжире, Карфагене, Шершеле, Константине, Оране, Тимгаде, Тунисе и т. д.). Много местных музеев находится в самой Франции (напр. в Марсели, Тулузе, Ниме и пр.), причем они устроены были или местными археологическими обществами или отдельными учеными. То же самое в Германии (музеи в Кёльне, Майнце, Висбадене, Заальбурге, Бонне, Трире и пр.) и в бывшей Австрии (в Карнунте, Аквилее, Спалато, Триесте). У нас в России имеется немало местных музеев, отчасти связанных с местами раскопок, хотя почти всегда все луч-

---

Erhaltung von Altertumsfunden, Берл. 1912. O. A. Rhusopulos, Ueber die Reinigung und Aufbewahrung der Altertumsfunde, в журнале „Museumkunde“, VII (1911); для доисторических древностей прусским министерством нар. просв. издана была „Merkbuch, Alter tümer auszugraben und aufzubewahren“, 2 изд., Берлин 1894.

шие предметы из последних попадали в музеи столичные, главным образом, в Эрмитаж. Для местных древностей есть музеи в Керчи, в Херсонесе (около Севастополя), в Херсоне, в Феодосии, в Ани [1]) и пр.

Много спорили о том, должны ли существовать местные музеи, предназначенные специально для хранения местных древностей, или же последние должны поступать целиком, или хотя бы в главной своей массе, в большие центральные музеи [2]). Думается, местный музей не только имеет право на существование, но и обязательно должен быть организован в том случае, когда он устраивается в таком месте, в котором или по близости от которого произведены были большие раскопки, давшие обильные и разнообразные результаты, воскресившие перед нами прошлую картину того или иного города, поселения, религиозного центра. Было бы противоестественно перевозить из Олимпии или из Дельф скульптурные и иные памятники, найденные при раскопках, коль скоро многочисленные архитектурные памятники Олимпии и Дельф остаются на местах и никуда быть перевезены, конечно, не могут. В этом отношении приходится, напр., пожалеть о том, что вещи, найденные при раскопках в нашем Херсонесе, где сохранилось много остатков архитектурных сооружений, в значительной своей части из Херсонеса увезены, а на месте оставлено то что считалось недостойным попасть в столичные музеи; лучше было бы, если бы с самого начала в Херсонесе был открыт не „склад древностей“ как он долго именовался, а устроен музей херсонесских древностей. Правильно поступил Н. Я. Марр, когда он на первых же порах своей деятельности в Ани, со свойственной ему энергиею, взялся за устройство Анийского музея древностей, на месте развалин Ани. С другой стороны, оставлять все древности, находимые в Керчи и в ее окрестностях, теперь уже не имеет основания, так как большая и лучшая часть этих древностей давно попала в Эрмитаж. То же приходится сказать и об Ольвии, тем более, что, по своему теперешнему местоположению, село Парутино, около которого остатки Ольвии расположены, разумеется, не подходит для создания местного музея. Зато предметы, происходящие из Феодосии, или из окрестностей Херсона, смело могло бы быть все сосредоточены в местных Феодосийском и Херсонском музеях [3]).

---

[1]) И. А. Орбели, Каталог Анийского музея древностей. I. Описание предметов первого отделения, П. 1910.

[2]) Об областных музеях см. статью П. С. Уваровой в Трудах VII Археолог. С'езда.

[3]) Энергичным деятелем Херсонского музея, В. И. Гошкевичем, издавалась „Летопись Херсонского музея“ (7-й выпуск 1916 г.).

Следовало бы придерживаться такого правила: если имеется налицо условия, благоприятствующие для создания местного музея, последний нужно обязательно устраивать, но при этом непременно уже сосредоточивать в нем все предметы, происходящие из раскопок данной местности, не делая между ними какого-либо отбора и на деля их на предметы, подходящие для больших центральных музеев, и не оставляя для местных музеев лишь то, „что нам не гоже". Еще более строго должно быть соблюдаемо правило сосредоточивать в одном месте все без исключения вещи, происходящие из одной находки, сделанной, напр., в кургане или могиле. Такие вещи обязательно должны храниться в одном месте во всей их совокупности, будет ли этим местом большой центральный музей, или музей провинциальный, или просто склад древностей, В минус деятельности бывшей Археологической Комиссии нужно поставить нередкие в ее практике случаи нарушения этого общеобязательного, в научных интересах, правила [1]).

16. Мало еще принять все меры к тому, чтобы ставший известным, благодаря ли раскопкам или случайным находкам, или покупкам, или, наконец, конфискациям, памятник искусства и старины был сохранен и предохранен от разрушения и порчи на будущие времена. Нужно позаботиться и о том, чтобы памятник этот, вскоре же после того, как он стал известен, был научно описан. Уже Гёте, в 1786 г., заметил, что археологическое описание памятника должно быть наивозможно точным, таким же точным, как это применяется к памятникам естественно-историческим. Это точное описание памятника должно заключать в себе указания на его материал, размеры, степень сохранности, технику, конструктивные детали, украшения и иные художественные особенности. При описании отдельных предметов всегда нужно обращать внимание на их первоначальное назначение. При описании архитектурного фрагмента должно обозначать его повреждения, обработку камня по сторонам, сверху и снизу, остатки скреп и пр. В описании должно быть указано точно место находки памятника и место его теперешнего нахождения. Если памятник стал известен не путем раскопок, а приобретен от кого-либо, необходимо указать место, где он приобретен, и имя лица, от которого он приобретен; если представляется возможным, следует отметить, найден ли был памятник изолированно, или вместе с ним найдены были и другие

---

[1]) Впрочем, еще более в этом случае повинен Эрмитаж, который „отбирал" из предметов, добытых при раскопках, то, что он находил достойным быть помещенным в своих стенах, и при этом „отборе" нередко „отметал" вещи из одной и той же находки, признанные им „недостойными" Эрмитажа.

памятники, в каком количестве, где—в могиле, на городище, среди остатков укреплений и т. п.

Описания памятников должны сопровождаться, по возможности, большим количеством исполненных с него рисунков, или набросков. Всякий археолог обязан уметь „держать в руке карандаш“, чтобы сделать набросок, уметь начертить, хотя бы и не вполне точный, в архитектурном смысле, план, дать при этом масштаб. Виганд справедливо указывает, что полезно археологу быть, хотя бы несколько, осведомленными с приемами топографической с‘емки, отсылая за подробностями к сочинению Диста (W. Diest, Neuere Forschungen im Nordwestlichen Kleinasien. 116 Ergänzungsheft zu Petermanns Mitteilungen 1895) и Кальтбруннера (D. Kaltbrunner, Beobachter, allgemeine Anleitung zu Beobachtungen über Land und Leute, Цюрих 1888).

Для описания надписей первейший современный знаток их, венский профессор Вильгельм, выработал следующую схему, по которой должны быть даваемы указания: а) место находки и теперешнего нахождения, б) материал, в) высота, г) ширина, д) толщина камня, е) высота букв, ж) форма камня и его сохранность, з) нумер и место нахождения эстампажа надписи, и) когда и кем была списана, к) набросок формы камня, л) заметки о времени надписи и обстоятельствах ее находки. Наш первоклассный эпиграфист, покойный А. В. Никитский, говорил мне, что он считает необходимым с каждой надписи иметь ее фотографический снимок, эстампаж и список надписи, сделанный от руки. Самым надежным из этих трех способов воспроизведения, А. В. Никитский считал всегда эстампаж. Эстампажи впервые ввел в научный обиход Ле-Ба во время своего путешествия по Малой Азии в 1840 г. Для того, чтобы снять эстампаж, нужно иметь при себе непроклеенную бумагу, лучше всего пропускную, щетку с ручкой, губку и воду. Самый процесс эстампирования такой: камень с надписью моют, на влажную поверхность его кладут смоченную бумагу—один или несколько листов, в зависимости от глубины вырезанных букв, придавливают бумагу губкой, сглаживают образовавшиеся пузыри и ударяют по бумаге щеткой крепко, но равномерно и спокойно. Бумага вдавливается в поверхность камня; если бумага слишком тонка, то нужно взять второй или даже третий сырой лист; когда бумага высохнет, получается точный оттиск надписей [1]).

---

[1]) Подробности см. у S. Reinach, Conseils aux voyageurs-archéologues en Grèce et dans l'Orient hellénique, Пар. 1886; там же Рейнак дает наставление о том, как получать оттиски с монет.—В академии Истории Материальной Культуры, в помещении разряда археологии Эллады и Рима, хранится большой запас эстампажей, прекрасно сделанных А. В. Никит-

Таковы, в общих и существенных чертах, те способы и меры сохранения памятников, которые применяются в археологическом обиходе. Нужно, однако, заметить, что, как дело производства раскопок представляет или может представлять много индивидуальных особенностей, в зависимости от характера раскопок; как ведение их вырабатывается путем долголетней практики, так и способы и меры сохранения памятников, принимая во внимание все их разнообразие, степень сохранности и прочие условия их внешнего состояния, не могут быть уложены в какую-либо одну определенную схему или схемы. И здесь индивидуальность каждого памятника играет всегда свою роль, и с этою индивидуальностью археолог-практик, опытный в своем деле, всегда будет считаться, принимая в каждом отдельном случае те меры, какие он сочтет нужным и пригодным для того, чтобы сохранить памятник и обеспечить ему дальнейшее безвредное существование; к этому должны быть направлены все его заботы. А какими способами и применением каких мер это будет достигнуто, для научного пользования памятником, в конечном результате, безразлично или, во всяком случае, не столь важно.

17. Всякий памятник искусства и старины есть культурное достояние того народа, в стране которого он находится. Всякое правительство, если оно дорожит прошлым своей страны и своего народа, обязано принимать все меры к охранению всех культурных ценностей, в том числе и памятников искусства и старины. Известный немецкий ученый Колер понимает, в юридическом смысле, под памятником такой предмет, который носит характер художественного произведения и в то же время имеет значение для изучения прошлой истории человека. Предмет такого же рода, но не носящий художественного характера, Колер обозначает просто термином „произведение старины“ (Altertumswerk). По этой градации выходило бы, что памятник представляет эстетический и исторический интерес, предмет старины—только исторический. Археология не проводит резкого различия между памятниками искусства и предметами старины, такую границу во многих случаях было бы провести очень трудно, и для научных целей она значения, во всяком случае, не имеет: для науки одиноково дороги как памятники искусства, так и предметы старины. Государство точно так же имеет все основания оказывать свое покровительство и тем и другим и заботиться об охране их для грядущих времен. Повсюду в но-

---

ским, с дельфийских и других греческих надписей. В университетском Музее Древностей имеется также большой запас эстампажей, исполненных покойным А. Н. Щукаревым во время его пребывания в Греции в 80-х гг. прошлого века.

вейшее время замечается усиленное попечение об этом со стороны государств [1]).

Началось это, как то естественно ожидать, в Италии, столь богатой памятниками искусства и старины. Там, еще в XII в., изданы были два декрета, на основании которых украшавшие и украшающие Рим колонны Траяна и Марка Аврелия должны были быть предохранены от всякого повреждения. В XV в. был издан специальный декрет, которым запрещалось уничтожать все камни с древними надписями. Лев X, в 1515 г., издал бреве, на основании которого требовалось доносить правительству о каждой сделанной находке. При папе Павле III, в 1534 г., утвержден был особый комиссариат древностей. Но самым замечательным распоряжением папского правительства был закон кардинала Пакка от 7 апреля 1820 г. В этом законе говорится, прежде всего, о сохранении для государства „движимых“ памятников прошлого, будут ли это памятники, найденные в земле, или картины, или какие-либо мелкие предметы. В законе даются предписания о регистрации произведений искусства, находящихся в государственном, общественном и частном владении; указываются условия, при которых древности могут быть вывезены из страны, когда ими можно торговать; регулируются правила раскопок; вменяется в обязанность надзор за случайными находками; наконец, преподаются меры по охране от разрушения и изменения памятников „недвижимых“. На основах закона Пакка, в 1872 г., выработан был, уже для об‘единенной Италии, новый обширный законопроект, который,—правда, в измененном виде—вступил в силу закона в 1904 г. (Legge sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di antichità e di arte).

По этому закону все итальянское королевство разделено на десять округов, где главные „инспектора“ имеют верховный надзор над государственными и частными раскопками, отдельными находками, „недвижимыми“ памятниками. За вывозом древностей из страны должны наблюдать особые комиссии, учрежденные в 13 различных городах; эти комиссии или разрешают или запрещают вывоз; при этом, однако, государство имеет предпочтительное право на приобретение разрешенных к вывозу древностей; те же древности, которые могут быть вывезены, обложены прогрессивной пошлиной, в размере 5—20 процентов стоимости каждой вещи. Дубликаты, находящиеся в государственных музеях, могут поступать в продажу. К этому закону 1904 г. был издан, в 1909 г., дополнительный закон, в котором снова подтверждается право государ-

[1]) Wussow, Die Erhaltung der Denkmäler in den Kulturstaaten der Gegenwart, Берл. 1885. К. А. Виланд, Охрана памятников и родины в современных законодательствах. Изв. Арх. Комм. 20.

ства на покупку древностей в первую очередь; государству предоставляется отчуждать древности; вывоз последних вообще запрещается, причем под понятие древностей входят также и палеоэтнологические предметы. Свободно могут быть вывозимы лишь произведения „творимого“ искусства и произведения, созданные в течение последних 50 лет. Новелла, изданная к этому закону в 1912 г., распространяет его действия на виллы, парки и сады, имеющие исторический или художественный интерес. Правительство имеет полномочия в тех местах, где имеются памятники, находящиеся под покровительством закона, для охраны их давать соответствующие предписания при возведении около этих памятников новых построек, при производстве реставрационных или иных работ (новые постройки не должны портить перспективу, или вредить освещению находящихся около них старинных памятникво) [1].

В Греции первый закон об охране древностей восходит к 1834 г. В этом законе все античные и средневековые памятники и предметы считаются национальным достоянием; право частной собственности признается в очень ограниченных размерах. Верховный надзор за археологическим достоянием страны поручен назначенной королем центральной комиссии, во главе которой стоит „генеральный хранитель“; его помощниками при решении вопросов, касающихся покупки или вывоза древностей, являются „хранители“ и особые подкомиссии. Государство имеет предпочтительное право на покупку; оно же должно надзирать за раскопками и за сохранностью памятников; проектировалась и их регистрация. Одновременно с изданием этого закона опубликован был проект создания центрального минцкабинета и провинциальных музеев. На основах закона 1834 г. покоится „Закон о древностях“, изданный в 1899 г. Закон требует, чтобы о всех древностях, находящихся в частном владении, правительство было поставлено в известность, с целью их регистрации и контроля; незарегистрированные древности могуг быть конфискованы; назначаются большие штрафы за тайные раскопки и за сокрытие случайных находок; очень резко проведено право отчуждения со стороны государства и в отношении частной собственности. Управление всем, касающимся древностей, вверяется особой комиссии эфоров (инспекторов): они преобретают вещи для музеев, разрешают вывоз древностей—только тех, которые не представляют интереса для государственных собраний,—причем с разрешенного к вывозу предмета взимается пошлина в 10⁰/₀ его стоимости. Музейные дубликаты музея могут служить предметом обмена. Поддель-

---

[1]) См. Изв. Арх. Комм. 37 (Новый итальянский закон об охране предметов древности и изящных искусств).

ватели древностей караются тюремным заключением и денежным штрафом.

Турецкий закон 1907 г. исходит, в основных положениях, из греческого закона, содержа в себе, однако, ряд особых положений. Верховный надзор над древностями сосредоточен в руках генерального директора музеев. Исполнительная власть в провинциях принадлежит—в каждой из них—директору народного образования. Все „недвижимые" памятники,—в том числе и мусульманские,—а также „движимые", поскольку они были найдены в пределах Турции, составляют государственную собственность. Предусмотрено право государства отчуждать частную археологическую собственность; впрочем, на практике государство своим правом почти не пользовалось, предпочитая, в подлежащих случаях, входить в полюбовное соглашение с владельцами. Право производства раскопок, в принципе, оставлено за Оттоманским музеем; дирекция его, однако, может дать, чрез посредство министра народного образования, разрешение на раскопки как туземным, так и иноземным ученым, или обществам. Вывоз древностей абсолютно воспрещен.

В Египте, по закону 1883 г., Булакский (ныне Каирский) музей был об'явлен государственною собственностью, а затем это же было распространено на все имеющие быть открытыми впредь музейные собрания древностей и на сами находимые древности Вывоз древностей возможен лишь по особому разрешению „Service des Antiquités" (I,54), с уплатою $1^1/_2\%$ пошлины. Во главе „Service" стоит, по договору, генеральный директор, избираемый из числа французских ученых, и при нем международная комиссия. С 1890 г. при „Service" действует особый „Comité d'Egyptologie". Комитет ведает все вопросы, касающиеся местных древностей, дает разрешение на право производить раскопки, причем одно и то же лицо может получить право на раскопки лишь в двух местах и на годичный срок, который обыкновенно, в случае надобности, продолжается. По окончании раскопок добытые древности делятся: лицо, производящее раскопки, может претендовать на получение половины найденных предметов. Проведенный, по инициативе покойного Масперо, в 1913 г., закон касается раскопок, торговли древностями, вывоза их за границу. За разрушение памятников и за похищение их назначены суровые кары. Каждый местный продавец древностей должен иметь патент; его магазин всегда должен быть доступен для ревизии и контроля со стороны чиновников „Service".

На Кипре действовал, до войны, такой закон: все древности, находящиеся в частном владении, составляют государственную собственность. Вывоз древностей абсолютно воспрещен, и все путеше-

ственники, уезжая с острова, подвергаются фактическому досмотру—обыску. Перемещение даже мелких древностей с одного места на другое строго наказывается.

Наиболее образцовым образом организована охрана памятников искусства и старины во Франции [1]). Попечение о них вручено министру народного просвещения. Без его разрешения ни один зарегистрованный памятник не может быть уничтожен, разрушенный—восстановлен, ремонтирован, изменен. Раскопки могут быть производимы только по получении оффициального на то разрешения. Находящиеся в частном владении недвижимые памятники и те земли, где содержатся ценные для археологии предметы, могут быть отчуждаемы. Эти положения распространены на все виды памятников, начиная с доисторических и кончая близким историческим прошлым. Еще в министерство Гизо, в 1838 г., основана была „Комиссия исторических памятников" для точной регистрации их и учета. За памятниками не зарегистрированными надзирает префект и археологические общества. По новому закону, научно поставленные раскопки могут быть производимы, без особого разрешения, на частных землях, но при раскопках должен присутствовать правительственный чиновник. В каждом департаменте имеется особая комиссия, состоящая из специалистов, которая, должна следить за ходом раскопок и, если признает нужным, может продолжение их принять на счет государства. Предметы, найденные при раскопках, производимых, на частные средства, на территории Франции, считаются частною собственностью; но в Алжире и в Тунисе все без исключения памятники искусства и старины являются собственностью государственной.

В Германии существующие законы об охране памятников различны в различных составляющих ее государствах. Лучше всего разработан закон в Гессен-Дармштадте, где в 1912 г. зарегистрировано было 2056 находящихся под охраною архитектурных сооружений. По образцу гессенского закона формулированы законы и в некоторых других германских государствах. В Баварии государство должно давать разрешение на производство не только раскопок, но и таких земляных работ, при которых можно ожидать находок доисторических или исторических памятников [2]).

В Дании национальные памятники взяты под государственную охрану еще с 1810 г., в Швеции—со времен Густава Адольфа;

---

[1]) P. Clemen, Die Denkmalpflege in Frankreich, Берл. 1898. Новый закон об исторических памятниках. Изв. Арх. Комм. 60.

[2]) Специальный периодический орган, посвященный вопросам попечения о памятниках, „Denkmalpflege", вступил в текущем году в 25-ый год своего существования.

в Норвегии закон запрещает порчу кладбищ и развалин; забота об охране памятников возложена на археологическое общество в Христиании.

В Англии все сделанные в стране находки считаются принадлежащими королю; на практике лицо, сделавшее находку, получает обыкновенно вознаграждение из государственных сумм. Закон об охране памятников проведен был в жизнь, в 1873 г., сером Джоном Лёббоком, но, в строгом смысле, он распространяется лишь на 69 памятников Великобритании. К этим памятникам могли быть добавляемы и другие по предложению комиссаров труда и народного образования. В Индии, с 1881 г., английское правительство учредило должность попечителя древних памятников и установило перечень тех из них, которые должны быть охраняемы [1].

В бывшей Австро-Венгрии запрещен был вывоз наиболее замечательных художественных памятников. Делаемые при раскопках находки делились пополам между лицом, производившим раскопки, и собственником того участка, на котором они производились. С 1873 г. надзор за всеми памятниками принадлежал Центральной Комиссии в Вене; осуществлялся он при помощи особых хранителей и корреспондентов, имевших местопребывание в отдельных областях государства. Регистрации памятников положено было начало в 1873 г. В восточной части бывшей монархии заботы о сохранении „недвижимых" памятников возложены были на особую местную комиссию сведущих людей. Правительство имело право на отчуждение того или иного участка земли для производства на нем дополнительных раскопок, или для сохранения раскопанной площади [2].

В Румынии, по закону 1892 г., государство является собственником всех предметов искусства и старины. Лицу, сделавшему находку, выдается вознаграждение из государственных сумм. Составлен список памятников, подлежащих особой охране, который должен быть проверяем каждые пять лет особою комиссиею.

В Болгарии закон об охране древностей издан в 1911 г. Попечение об охране, равно как и наблюдение за раскопками возложено на дирекцию Национального музея в Софии, которая в наиболее важных случаях обращается за содействием к особой комиссии, состоящей под председательством директора музея. Разрешение на производство раскопок выдается министром народного просвещения. Государство имеет предпочтительное право на приобретение

---

[1] Подробности об организации археологического изучения Индии см. в статье С. Ф. Ольденбурга (I,172).

[2] Новый устав Австрийской Центральной Комиссии попечения о памятниках. Изв. Арх. Комм. 45.

случайных находок за ту цену, которая будет установлена упомянутой комиссией; она же, в подлежащих случаях, имеет право экспроприировать тот или иной „археологический“ участок земли. Вывоз древностей может происходить лишь с разрешения министра просвещения, в лице которого сосредоточено высшее наблюдение за всеми местными музеями и всеми археологическими обществами.

По испанскому закону право на производство раскопок предоставляется и иностранным экспедициям, причем найденные при раскопках дублеты поступают в собственность раскапывающего. Надзор за памятниками, регистрации которых положено начало, принадлежит хранителям.

В Португалии должно доносить о каждой сделанной находке. Памятники находятся под охраною общин. Положено начало регистрации национальных памятников, возложенной на общество архитекторов и археологов.

В Бельгии особая Commission royale des monuments ведает наблюдением за памятниками. Комиссии предоставлено право покупать даже фасады домов, представляющих художественный интерес. „Движимые“ памятники, находящиеся в государственном владении, подлежат ежегодному контролю.

В Голландии не имеется особых предписаний о памятниках, раскопках и находках. Наиболее важные памятники охраняются за государственный счет.

По швейцарскому закону 1912 г. древности, владелец которых неизвестен, принадлежат тому кантону, в пределах которого они находятся. Собственники земельных участков обязаны, по требованию власти, предоставлять производить раскопки, причем получаемый собственниками ущерб возмещается. Лица, сделавшие находки, могут требовать соответствующего вознаграждения. Бюро „Швейцарского общества для охраны исторических художественных памятников“ является для Союзного совета юридической инстанцией в вопросе об охране древностей. Члены общества делают взносы на производство раскопок и на поддержание памятников. Последним ведется инвентарь.

Из представленного обзора видно, что в каждом из европейских государств на охрану памятников искусства и старины обращено серьезное внимание и что эта охрана считается делом государственным, или, в редких случаях, общественным. Что касается России, то при монархическом строе охрана древностей возложена была на Археологическую Комиссию (I,107), которая, однако, не имела возможности осуществить ее в надлежащей мере за недостатком и материальных средств и личных сил. В некоторых случаях охраною этою ведало и министерство внутренних дел и—что

касается церковной старины—синод. Были попытки провести законодательным путем, чрез Государственную Думу, меры по охране памятников искусства и старины [1]). После крушения монархического строя функции Археологической Комиссии, в теории, как будто, перешли к ее правонаследнице, Академии Истории Материальной Культуры (I, 115), но, на практике, охраною памятников ведают и особые „отделы по охране памятников искусства и старины“ при комиссариате просвещения, имеющиеся как в столице, так и во многих провинциальных городах, и особые „археологические бюро“ при отделах, и местные исполнительные комитеты, и пр. и пр. В первой части „Введения“ (стр. 191 сл.) приведены соображения касательно желательной, по нашему мнению, организации мер охраны. В дополнение к этим соображениям можно бы присоединить еще следующие указания: а) необходимо издание закона или декрета, по образу других европейских государств, которым была бы признана делом чрезвычайной государственной важности и значения охрана всех памятников искусства и старины, находящихся на территории России; б) необходимо издание закона или декрета, воспрещающего вывоз памятников искусства и старины за границу; в) необходимо положить прочное начало систематической регистрации всех памятников искусства и старины, и „недвижимых“ и „движимых“, находящихся и в государственном, и в общественном, и в частном владении; г) необходимо принятие самых энергичных мер для предотвращения уничтожения и повреждения остающихся еще неразрушенными „недвижимых“ памятников старины; д) необходимо согласовать недостаточно координированные действия различных органов власти в центре и на местах, ведающих археологической „практикой“ в государстве, поскольку это может найти себе отражение, прежде всего, в производстве раскопок; е) необходимо принять все меры к прекращению хищнических раскопок, если таковые где производятся. Россия хранила и хранит и в недрах своей земли и на ее поверхности такое обилие и такие важные памятники искусства и старины, что она не исполнила бы своего долга и сама пред собою и пред всем культурным миром, если бы не проявила для охраны этих памятников самого внимательного попечения. Русский народ, во всех своих слоях, должен быть так воспитан, чтобы всякий памятник искусства и старины представлялся в его сознании священным; чтобы он ценил этот памятник, как нечто для него очень дорогое; чтобы он любил его, как свое родное и близкое.

---

[1]) Смолин, Краткий очерк истории законодательных мер по охране памятников старины в России. Изв. Арх. Ком. 63.

18. Всякий памятник искусства и старины важно не только найти и сохранить, но столь же существенно поместить его, если нельзя его оставить на месте, в надежное помещение. Открытые при раскопках или случайных находках крупные памятники, главным образом, остатки архитектурных сооружений, оставляются на местах, под непременным и бдительным надзором за их сохранностю. „Движимые“ предметы искусства и старины помещаются в специально предназначенных для их хранени я помещениях, обычно называемых музеями.

Музей — слово греческого происхождения (Μουσεῖον Μοῦσα). В том значении, в каком слово это употребляется теперь, оно было неизвестно древним. У греков „Музей“ значило „Храм, святыня муз“. Таким образом, то, что древние называли музеем, существенно отличалось от того, что мы теперь именуем музеем. Тем не менее, связь—не внешняя, а внутренняя—между значениями слова „музей“ в древности и теперь все же существует. Что такое музей в современном понимании? Помещение, где находят себе приют произведения, служащие для уразумения искусств или наук. А так как музы были покровительницами и тех и других, то и наши музеи являются, своего рода, храмами муз, храмами, посвященными искусствам и наукам.

Музеев, как собраний памятников искусства, древность не знала. Однако, и в древности термин „музей“ применялся иногда в прямом и в переносном значениях и служил для обозначения такого рода помещений, где культивировалась наука и искусство, только не пластическое, а словесное, главным образом, поэзия. Самым известным из учреждений подобного рода был знаменитый Александрийский музей, в египетской Александрии, созданный в начале III века до Р. Х. и бывший научным центром в эпоху эллинизма. В Александрийском музее имелась особая часовня, посвященная Музам, т.-е. Музей в собственном смысле. Главную часть, однако, Александрийского музея составляли залы для научных занятий, анатомический кабинет, ботанический и зоологический сады, обсерватория. С музейными помещениями слита была и основанная, независимо от музея, библиотека. Сначала Александрийский музей был исключительно храмом науки. Члены его имели своею задачею развитие научных знаний. Для достижения этой цели устраивались в музее диспуты, беседы, лекции; производилась отдельными учеными и индивидуальная работа. Философия, история, литература, математика, медицина и пр.—одним словом, все известные в древности науки нашли себе доступ в Александрийский музей, представлявший, таким образом, скорее современную академию наук. В эпоху Римской империи прежний научный характер музея отодвинулся на

задний план, и музей получил характер скорее университета или политехникума в современном смысле. Однако, и тогда некоторые отрасли наук, напр., медицина, математика, естествознание продолжали самостоятельно развиваться в нем.

Если древность не знала художественных музеев в нашем смысле, то собирание памятников искусства и старины ведет свое начало с давних времен. Уже во II веке до Р. Х. цари, особенно Пергамские Атталиды, и вельможи начали собирать, иногда с большими затратами, древние произведения искусства и старины; столетием позже началась, своего рода, горячка в деле собирания художественных памятников, и это продолжалось в течение двух последующих веков. Первым собирателем, собирателем страстным, не останавливавшимся перед насильственными и предосудительными мерами, лишь бы удовлетворить свою страсть, был современник Цицерона, Веррес, римский правитель в Сицилии и провинциях на Востоке. В городах, находившихся под управлением Верреса, последний буквально грабил художественные предметы; вернувшись в Рим, Веррес и там продолжал охотиться за ними, собирал все, что попадало под руку: и картины, и статуи, и изделия из серебра и золота, и художественную мебель, и резные камни. Примеру Верреса в собирании художественных предметов последовали римские богачи. Они украшали свои городские дома и загородные виллы предметами искусства, создавали, в полном смысле слова, музеи и устраивали их так, как стали устраиваться музеи в новое время. Так, напр., собранные статуи они снабжали нумерами, т.-е. как бы инвентаризовали их; упоминается даже особое лицо, которое называлось „A statuis“ и в котором можно усматривать прототип современных музейных хранителей. Рим до такой степени обогатился художественными произведениями, что, по замечанию одного древнего писателя, на площадях города можно было увидеть больше статуй, чем людей.

Когда звезда древнего Рима, как мирового города, закатилась, роль его в собирании памятников искусства перешла ко „второму“ Риму, т.-е. к Константинополю. Число художественных богатств его особенно возрасло с того времени, как были конфискованы художественные сокровища, хранившиеся в языческих храмах.

А эти храмы, в некоторых случаях, представляли настоящие музеи, точнее сказать, картинные галлереи (пинакотеки), где помещались картины, пожертвованные и государством и частными лицами. О том, что в храмах стояли и статуи — помимо кумира того божества, которому храм был посвящен—нет известий, но в храмовом округе, несомненно, были и статуи. Есть известие, что император Август в своем дворце, вместо статуй и картин, собирал

старинные редкие вещи; что его примеру следовали некоторые римские аристократы. Это было нечто в роде кунсткамер.

Собирали предметы древности и в Средние века. Так известно, что франки собирали римские сосуды из стекла. В собраниях князей и прелатов упоминаются старинные серебряные сосуды, резные камни, изделия из слоновой кости. Высоко ценились монеты хорошей чеканки. Скульптурами, особенно надгробными камнями и саркофагами, украшались церкви. Вообще, в противоположность к общепринятому о Средних веках мнению, должно заметить, что и тогда художественные вкусы вовсе не умерли, что, напротив, тогда часто встречались подражания античным работам [1].

19. Первые вполне достоверные известия о собраниях памятников древности в Италии относятся к XIV веку. Страсть эта особенно развилась в следующем столетии. Когда одного из деятелей итальянского Возрождения, первого ученого путешественника на восток, Кириака, анконского уроженца, спросили, зачем он собирает древние надписи и древние памятники, он сказал: чтобы пробудить мертвых. Таким образом, на первых порах интересы к собиранию древностей были, главным, образом, историко-антикварные, а не эстетические. Этим об‘ясняется, что собирали самые незначительные остатки старины; самый мелкий памятник имел, в глазах собирателя, свое значение. Страсть к коллекционированию охватила, прежде всего, частных лиц. Среди них встречаются такие имена, как Петрарка, Поджио, Леонардо Бруни и многие другие. Собирались преимущественно мелкие древности: камни с начертанными на них письменами, надписи, монеты, бюсты. Рабочие кабинеты таких собирателей были, строго говоря, первыми музеями. За гуманистами последовали итальянские князья и вельможи. Изабелла, супруга мантуанского герцога Франциска II, первая составила собрание античных резных камней. Упоминается о собраниях древностей у властителей Феррары, Милана и пр. Страстно собирали античные памятники Медичи во Флоренции. Козимо Медили занялся коллекционированием по совету Донателло. За Козимо последовали его преемники, Пьетро и Лоренцо. Из Флоренции любовь к собиранию перешла в Рим, где этим делом занимались, главным образом, папы. В своих архитектурных сооружениях Рим и в эпоху Возрождения представлял величественную картину. Но и по части античной скульптуры в Риме было три пункта, где сгруппировано было не мало памятников. На Квиринальском холме стояли еще, на своей поздне-античной базе, колоссальные мраморные Диоскуры

---

[1]) A. Springer, Nachleben der Antike im Mittelalterъ. Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Бонн 1867.

со своими конями, давшими и самому холму название Monte Cavallo. С базою этих колоссов соединялась галлерея, украшенная тремя статуями, изображавшими Константина Великого и его сыновей. Собрание памятников окружало папский дворец на Латеране. Здесь стояла, между прочим, на обширной площади бронзовая статуя Марка Аврелия, в котором народная легенда усматривала то рыцаря, то Константина Великого; там же, на Латеране, стояла бронзовая статуя волчицы, статуя мальчика, вынимающего занозу (Spinario) и пр. Наконец, на Капитолии, площади, служившей в Средние века рынком, стояли надгробные памятники супруги Германика и одного из его сыновей. На лестнице, ведущей в Капитолийский дворец, находилась группа, изображающая льва, терзающего коня. Большую лестницу, ведущую к церкви Aracoeli, окружали рельефы саркофагов, а около бокового входа в церковь стоял египетский обелиск. Таким образом, Квиринал, Латеран и Капитолий служили, своего рода, музеями античной скульптуры под открытым небом.

В 1471 г., при папе Сиксте IV, бронзовые памятники с Латеранского холма были перенесены на Капитолий. Этим положено было начало будущему Капитолийскому музею. В 1506 г. племянник Сикста IV, папа Юлий II, построил двор для статуй в Бельведере Ватиканского дворца, чем положено было начало Ватиканскому музею. Знаменитые памятники античной скульптуры: Аполлон Бельведерский, Ариадна, Нил, Бельведерский торс вошли в число первых коллекций Ватиканского музея. Примеру пап, собиравших антики, последовали кардиналы и другие вельможи. С целью получения нового материала предпринимались раскопки. Так при папе Павле III были найдены, в развалинах терм Каракаллы, огромная группа „Фарнезского быка“, статуя Геракла Фарнезе, поступившие во владение папской фамилии Фарнезе и ныне находящиеся в Неаполитанском Национальном музее.

Затем наступает пора реакции. Бельведерский двор в Ватикане был закрыт. Все реже и реже стали встречаться среди кардиналов коллекционеры античных памятников. Зато пробудилось соревнование к собиранию их в светских кругах (особенно в этом отношении выдаются члены фамилии Маттеи). Однако, далеко не всегда античные произведения поступали в большие собрания. Значительная часть их распределялась, в декоративных целях, по всему городу: фасады домов, дворы, лестницы, галлереи, залы, фонтаны украшались статуями, бюстами, рельефами.

XVII век был также временем усердных поисков за античными памятниками и собирания их. Правда, Бельведерский двор в Ватикане все еще оставался закрытым. Тем не менее, встречаются

страстные собиратели в лице кардиналов. Памятниками искусства беспрерывно наполняются римские дворцы (Barberini, Pamfili) и виллы (Borghese). Один из кардиналов, Людовико Людовизи, сумел составить, в течение одного 1622 г., собрание, состоявшее из 300 с лишком античных произведений (бывшая Villa Ludovisi). Трудна была конкурренция с всесильными и богатыми папскими фамилиями. Все же генуэзской фамилии Джустиниани удалось основать три больших собрания. Папа Иннокентий X, в средине XVII в., основал новый Капитолийский музей; а ученый иезуит Афанасий Кирхер положил начало ценному собранию италийских древностей во дворце иезуитского ордена (Museo Kircheriano).

В течение XVI и XVII вв. огромное количество античных художественных произведений собрано было в Риме путем находок и раскопок. Рим стал так богат в этом отношении, что он стал раздавать свои сокровища другим городам Италии и высылать их за ее пределы. Венеция, Париж, Мадрид, Мюнхен стали приобретать античные произведения из Рима. Флоренция стала перевозить к себе, в Palazzo degli Uffizi, статуи из римской виллы Медичи. Особенно усилилось это центробежное движение в XVIII в. Римские аристократические фамилии, к тому времени все более и более бедневшие, стали смотреть на полученные ими в наследство произведения искусства как на средство поправить свои пошатнувшиеся финансы. Первыми покупателями явились мадридский и дрезденский дворы. Но вскоре главное место на художественном рынке заняли богатые англичане. Чрез посредство торговцев древностями они положили основание многим более или менее обширным собраниям в Англии[1]). „Вечному городу“ грозила опасность утратить свое первенство в художественном отношении. Чтобы предупредить ее, был расширен и получил новые приращения Капитолийский музей, открытый в 1754 г., благодаря энергии пап Климента XII и Бенедикта XIV; поколением спустя к Капитолийскому музею присоединилось частное собрание, возникшее в Риме в XVIII в., знаменитая Villa Albani, на памятниках которой изучал античное искусство Винкельман (I, 23). В конце XVIII в., благодаря старанию пап Климента XIV и Пия VI, выстроен был великолепный Ватиканский музей, куда вошло все лучшее, что в Риме и в его окрестностях можно было достать путем покупок, раскопок.

Помимо Италии, в истории собирания памятников древности рано уже начала действовать Англия, где еще при Карле I лорд

---

[1]) Собрания античных мраморов, хранящихся в частном владении в Англии, образцово описаны Михаэлисом (Ad. Michaelis), Ancient marbles in Great Britain, Кэмбридж 1882.

Арундель, чрез посредство своих агентов, действовавших в Греции, приобрел много памятников античной скульптуры, попавших позже в Оксфорд.

На рубеже XVIII и XIX вв. тот человек, который наложил печать своего гения на все это время, в значительной степени повлиял и на музейное строительство. Это был Наполеон, основавший в Париже музей своего имени (I, 34). Правда, уже в эпоху Возрождения Париж и его окрестности стали украшаться античными произведениями. Все они, однако, были рассеяны и служили украшением королевских дворцов: в Фонтэнбло, Сен-Клу, Версали. Хранились антики также в городских дворцах—Луврском и Тюльерийском. Наполеону принадлежит заслуга создания нового центра для античных скульптур. Наполеон соединил свой поход в Египет, как известно, с ученой экспедицией. С другой стороны, Наполеон, относительно добывания художественных произведений, подражал обычаю римских полководцев, грабивших завоеванные ими страны и увозивших похищенные оттуда сокровища искусства в Рим. И Наполеон, в 1796 г., в условия мира с Болоньей, включил пункт, гласивший: „Папа доставит французской республике 100 картин, бюстов, ваз или статуй по выбору комиссаров, которые имеют быть посланы в Рим". Сопротивление папы было тщетно. Среди антиков выбор пал на знаменитые шедевры ватиканского Бельведера и ватиканской залы Муз. Капитолий лишился до дюжины своих статуй. Но этим дело не ограничилось. Под более или менее благовидными предлогами включены были и частные собрания—собрание родственника папы герцога Браски, а главным образом, вилла Альбани. Все хранившиеся в них античные произведения были конфискованы, и 517 памятников, запакованных в 288 ящиках, должны были отправиться в Париж. Почему, в конце концов, судьба такого переселения постигла лишь 70 произведений, остается неизвестным.

В ноябре 1801 г. открыт был в Лувре Musée Central, заключавший в себе 117 памятников. В Египте отбирал произведения искусства для отправки их во Францию гравер и писатель Денон (Denon), бывший при Наполеоне главным директором музеев, приобретавший также, по поручению Александра I, в Париже картины и др. художественные предметы для Эрмитажа [1]). Флоренция должна была отдать Парижу свою Венеру Медичейскую, Венеция—своих четырех бронзовых коней с собора San Marco. То же было с многими другими итальянскими городами. В 1806 г. в Лувр поступило все собрание антиков Боргезе, которое Наполеон купил у

---

[1]) Свое путешествие в Египет Денон описал в издании „Voyage dans la Basse et la Haute Egypte", (1802), с массою прекрасных гравюр.

своего зятя, Камилло Боргезе. В Лувр же поступила художественная добыча из Германии и Австрии. В 1815 г. число памятников античной скульптуры, хранившихся в Лувре, достигло 384. В музей открыт был свободный доступ для публики; устроена была при музее формовская для отливки слепков по оригиналам музея; подготовлена была и публикация больших изданий с гравюрами. Все это способствовало увеличению славы „Музея Наполеона“ и заглушало голоса тех, которые ставили музею в упрек то, как он, главным образом, был создан.

С падением Наполеона в 1815 г. рушилось и его гордое создание. Было актом справедливости, что забранное по праву войны было возвращено прежним владельцам. Собственность Ватикана была ему возвращена почти целиком. Однако, стоимость обратной доставки была так велика, что папское правительство могло покрыть расходы по транспорту лишь при значительной помощи со стороны Англии. По этой же причине наследники кардинала Альбани довольствовались возвращением лишь четырех произведений из 70 похищенных; остальные были проданы с аукциона в Париже и, большею частью, или остались в Лувре, или попали в Мюнхен. Лишь собрание Боргезе, как приобретенное за деньги, осталось в Париже и послужило ядром Musée Royal.

Музей Наполеона завершил собою историю всего предшествующего времени. Центром ее были античные памятники почти исключительно римского и, вообще, италийского происхождения. В истории создания музеев начинается новая эра, когда в собирании музейного материала выдвигается на первый план античные памятники греческого происхождения, поскольку это имело место в Британском музее в Лондоне и в Мюнхенской глиптотеке.

В 1799 г. шотландский урожéнец лорд Эльгин был назначен английским послом в Константинополь. У него явилась мысль оказать услуги Великобритании, между прочим, доставкою слепков с античных памятников, находившихся в Афинах, или, по крайней мере, исполнением рисунков с этих памятников. При посредстве своего энергичного секретаря Гамильтона, лорду Эльгину удалось навербовать в Италии целый штаб художников. Последние, в мае 1800 г., прибыли в Афины, но для своих работ встретили препятствия со стороны местных турецких властей. Эльгину удалось, однако, эти препятствия преодолеть, главным образом, широким применением бакшиша. При личном посещении Афин Эльгин был пленен красотою памятников греческого искусства, но, вместе с тем, он ясно увидел ту опасность, которая грозит им: памятники не поддерживались, разрушались, а при случае и продавались заезжим иностранцам. Тогда Эльгин выхлопотал у Оттоманской порты фирман,

разрешавший ему и его служащим не только снимать слепки, но и производить небольшие раскопки; открытые при них памятники Эльгин невозбранно мог оставлять себе. В результате этого фирмана, а также и при помощи бакшиша, Эльгин снял с Парфенона украшавшие его скульптуры: 12 фронтонных фигур, 15 метоп, 56 плит фриза. То же было сделано с другими сооружениями на акрополе, с Эрехфейоном, храмом Бескрылой Победы, так наз. Фесейоном. В 1803 г. было отправлено в Англию морем свыше 200 ящиков с ценною художественною кладью, которая и нашла себе место в залах Британского музея. Поступок Эльгина одни осуждали („Quod non fecerunt gothi, fecerunt scotti“, „чего не сделали готы, то сделали шотландцы“), другие одобряли. Справедливость требует признать, что, при тогдашнем состоянии археологии в Греции, находившейся под турецкою властью, скульптурные памятники акрополя, если бы они не были перевезены в Лондон, а остались на месте, подверглись бы дальнейшему разрушению и ограблению. Археологи должны быть благодарны лорду Эльгину за сохранение шедевров греческого искусства, составляющих ныне главное украшение Британского музея.

Музей этот возник, в 1753 г., из весьма скромных зачатков. Это был первый национальный музей, тогда как все прочие музеи в Европе были в то время обязаны своим возникновением либо церковной, либо светской власти, либо щедрости меценатов. Приобретение значительного собрания греческих расписных ваз из Южной Италии, составленного английским посланником в Неаполе Гамильтоном (I, 20), добыча, вывезенная из Египта в 1801 г., покупка в 1814 г. фриза Фигалийского храма Аполлона—вот главные этапы роста Британского музея в первое десятилетие XIX в. С получением „Эльгинских мраморов“ Британский музей сразу достиг значения первоклассного собрания памятников античного искусства, собрания, значительно превосходившего как начавший распадаться музей Наполеона, так и римские музеи.

Самое ценное в Британском музее было то, что в нем оказались оригиналы греческого искусства, и притом эпохи его наивысшего развития. В этом отношении, но только отчасти, с Британским музеем могла соревновать Мюнхенская глиптотека, открытая баварским королем Людвигом в 1830 г. И в ней нашли себе место оригиналы греческого искусства, среди которых фронтонные группы Эгинского храма заняли первое место. Ценность мюнхенского собрания заключалась в том, что, при его создании, в первые был положен в основу чисто научный принцип—постараться представить в музейных памятниках историческую эволюцию искусства. Этим принципом затем и стали руководствоваться при дальнейшем созидании музеев.

Из предшествующего очерка развития музеев видно, что при создании их принимались в расчет исключительно памятники античного искусства, главным образом скульптурные. Такое предпочтительное внимание к памятникам классической древности не должно удивлять, если вспомнить общий ход развития археологической науки, в которой ранее всего и прочнее всего укрепилась та ее ветвь, которая имеет своим предметом исследование античного, в частности классического мира.

Общий характер образования музеев может быть очерчен так: они возникают из частных собраний; инициатива создания музеев исходит сначала от частных лиц, просвещенных гуманистов. Затем интерес к собиранию проявляется среди влиятельных особ—в Италии, в особенности, со стороны римской курии. Из частных музеи постепенно становятся государственными, а затем и национальными. Сначала музеи наполняются разрозненным материалом; в них попадает то, что подвернется под руку. Но с XIX в. заметно выступает уже планомерность в создании музеев. При создании римских музеев в основе лежала эстетическая точка зрения: в Ватикан, напр., сначала брали только избранные, безупречные вещи, избегали поломанных статуй, фрагментов. Уже при создании Британского музея и Мюнхенской глиптотеки эстетическая точка зрения сменилась исторической. А в открытом, в 1830 г., в Берлине „Старом и Новом музее“ положен был в основу вполне принцип научного музея, который должен своими собраниями дать наглядную картину всей художественной жизни прошлого. Вот почему в Берлинском музее нашли себе место, наряду, с оригиналами и копиями (античными) памятников классического искусства, и гипсовые слепки с тех памятников, оригиналы которых хранились в других музеях (см. выше, 42).

20. Собирать картины начали позже, чем стали собирать памятники античной скульптуры. Последние представляли для собирателей интерес не только чисто художественный, но и антикварный, как памятники седой старины. Памятников античной живописи, как известно, не сохранилось, а потому они и не могли играть в эпоху Возрождения такой роли, какую играли памятники античной скульптуры, прикладного искусства, монеты, надписи и т. п. В Средние века произведениями живописи украшались, главным образом, церкви; о каких-либо картинных галлереях, собраниях картин у частных лиц ничего неизвестно. Лишь с того времени, как—почти одновременно и в Италии и в Нидерландах—художники стали писать картины на разнообразные сюжеты: религиозные, мифологические, аллегорические, жанровые, портреты и пр. для частных лиц, стали собирать и живописные произведения. В Италии,

уже во второй половине XV в., у отдельных правителей, среди знатных фамилий, напр. флорентийских, было собрано значительное число картин, причем среди них особенно ценились картины нидерландской школы.

Судя по описям, конца XV в., сокровищниц, принадлежавших различным аристократическим фамилиям, в частных коллекциях, особенно во Флоренции и в Венеции, сосредоточивалось иногда много картин. Однако, картины, наряду с упоминанием об античных статуях, резных камнях, столовой утвари, коврах и пр., попадаются лишь спорадически; зачастую они служили лишь украшением стен. В XVI в. положение меняется. Тогда живописцы начинают брать заказы от частных лиц, пишут картины на светские сюжеты все чаще и чаще. И вот с тех пор собирание картин выступает на первый план, оттесняя даже интерес к собиранию антиков. Итальянские вельможи считали для себя большою честью собирать картины как прежних мастеров, так и знаменитых современников. Особенною ревностью в этом отношении отличались две владетельных аристократки XVI в.; Изабелла д'Эсте, в Мантуе, и Елизавета Гонзага, в Урбино. С властителями соревновали знатные горожане (особенно в Венеции), ученые в университетских городах (напр. в Павии), наконец, сами художники. К XVI в. относится упоминание о специальной коллекции портретов знаменитостей, которою обладал Паоло Джовио, итальянский гуманист и историк. Тогда же появились первые описи художественных собраний (напр. сочинение венецианца Marcantonio Michiel о художественных сокровищах Венеции и Венецианской области).

Затем наступают для Италии печальные времена, отразившиеся, до известной степени, и на итальянском искусстве: смуты, в которые вмешиваются иноземцы, ограбление Милана и Флоренции французскими и германскими войсками. Зато в то же время итальянское искусство начинает проникать за Альпы, и западно-европейские властители становятся страстными почитателями и собирателями картин. Во Франции Франциск I, в Германии Карл V, в Англии Генрих VIII—к ним позже присоединяется в Испании Филипп II—вступают в общение с итальянскими художниками и кладут основание тем картинным галлереям, или пинакотекам, которые до сих пор являются знаменитейшими собраниями картин: в Лувре, в Вене, в Мадриде. Со времени основания этих галлерей центр тяжести собирания картин перемещается из Италии в страны средней Европы. В XVII в. картинные галлереи систематически пополняются, главным образом, за счет Италии; они возрастают количественно и качественно благодаря расцвету живописи в то время в Нидерландах, Голландии и Испании, а позже и во Франции.

Тогда же положено было начало собиранию выдающихся картин в Англии, особенно среди частных коллекционеров. Герцог Букингемский, лорд Арундель были страстными собирателями картин. Для Карла I работал Рубенс, сам бывший одним из энергичных и, конечно, понимающих толк собирателей, влиявший, в этом отношении, плодотворно на Генриха IV французского, Филиппа IV испанского, на некоторых немецких князей, особенно баварских. В Италии младшее поколение Медичи собрало много картин, вошедших в Palazzo Pitti и в Uffizi. В последнее десятилетие XVII в. Людовик XIV начал систематически пополнять галлерею Лувра.

В XVIII в. ревностно собирали картины голландской школы, зачастую хранившиеся в домах бюргеров. Тогда из Голландии попало в частные собрания Парижа и Англии много замечательных произведений. В Англии собрания эти остались в надежных руках, во Франции же они стали распыляться, а что успело остаться, перешло, во время Французской революции, в Англию. Из Парижа же равно, как и непосредственно из Голландии, приобретали картины немецкие князья (галлереи в Берлине, Дрездене, Касселе) и Екатерина II (для Эрмитажа).

В начале XIX в. Наполеон собрал в Лувре знаменитые картины из всех европейских стран. С падением Наполеона собранные, путем ограбления, сокровища, почти все, вернулись на свои прежние места. Время, наступившее после Наполеона, было эпохою пробуждения национального чувства; тогда все страны, все народы стали бережно относиться к своему прошлому искусству, любить и ценить его. Тогда-то и начинается систематическое собирание картин, основываются национальные галлереи там, где их раньше не было: в Лондоне, в Берлине и пр. Среди них особенне выделяется Лондонская галлерея (1824), являющаяся и поныно самою замечательною и разностороннею картинною галлереей. В последнее десятилетие XIX в. появилось очень много картинных галлерей, общественных и частных, больших и малых, в различных городах Европы и Америки.

Способы приобретения старинных картин в различные времена были различны. В XV в. делались частные заказы итальянским и нидерландским художникам. Картины, исполненные ими, часто передавались владельцами по наследству, дарились. Коронованные особы приобретали картины чрез посредство своих дипломатов. Сами художники, бывшие иногда и ревностными собирателями и тонкими знатоками старых картин, служили посредниками при продаже их.

Собственно торговля картинами развилась лишь в начале XVII в., главным образом, в Голландии. В XVIII в. там происходили уже настоящие аукционы картин, и на этих аукционах

покупателями являлись иностранцы. Затем такие аукционы стали устраиваться в Париже и в Лондоне. Много картин попало на рынок после Французской революции, когда были закрыты во Франции многие монастыри и церкви, где картины хранились. В Италии торговля картинами велась случайно и подчас носила секретный характер. Лишь в XIX в. из-за финансового расстройства страны много, иногда очень значительных, картин из общественных и частных собраний было продано заграницу, особенно в Лондонскую Национальную галлерею. В последние десятилетия XIX в., впрочем, в самой Англии, немалое число картин, хранившихся в частных собраниях, попало на рынок, так что Лондон, одно время, конкурировал с Парижем в качестве международного центра торговли картинами. Вообще нужно сказать, что за последние десятилетие число поступающих на рынок картин старинных мастеров значительно, почти на 90 процентов, сократилось сравнительно с более ранними временами. Зато и цены на старинные картины возросли.

Несколько позднее, чем стали собирать картины, обратились к коллекционированию памятников скульптуры—средневековой и эпохи Возрождения. По сю сторону Альп собирать их начали, прежде всего, при тех „дворах", которые стояли в тесных сношениях с Италией: при бургундском и французском. За ними последовали немецкие князья и аристократы. Собрания памятников большой скульптуры—античная здесь в счет не идет—стали появляться не ранее XIX в., прежде всего во Франции. Значительное собрание скульптур, особенно эпохи Возрождения, поступило в 70-х г. XIX в. в Кенсингтонской музей в Лондоне. В последнее десятилетие минувшего века немалое количество памятников скульптуры—древнехристианской, византийской, готической—нашло себе место в Берлинском музее императора Фридриха. Из скульптур эпохи Возрождения, принадлежавших Габсбургам, составилось ценное собрание их в Венском Hofmuseum, также в Ашмолеанском музее в Оксфорде, в музеях Лиона, Мадрида и др. Полно представлены произведения немецкой скульптуры в Мюнхене и в Нюрнберге. В Италии, начиная с конца 60-х г. XIX в., памятники скульптуры средневековой и эпохи Возвождения, хранившиеся ранее в дворцах и виллах частных владетелей, стали об'единяться также в музеях. Из последних самыми замечательными являются Национальный музей во Флоренции (Bargello), собрание скульптур во Дворце Дожей в Венеции, в музеях Милана, Брешии, Болоньи, Пизы и пр.

Особый вид изделий мелкой пластики—медали. Их изготовление достигло большого расцвета, в XV и XVI в.в., в Италии (в искусстве этом особенно прославился Витторио Пизано), откуда

оно перешло и на север—в Германию, во Францию, в Нидерланды. Медали давно уже стали собирать с особым рвением. Небольшие их размеры, удобство хранения, наконец, иконографический интерес, представляемый медалями—все это делало их, наряду с монетами и, отчасти, гравюрами, из всех предметов старины наиболее пригодными для коллекционирования. В собрании Лоренцо Великолепного значилось до 3000 медалей. По его стопам пошли властители Мантуи, Феррары, Неаполя и др. Итальянских медальеров стали приглашать на Север, где в особенности в Аугсбурге и в Нюрнберге, также изготовлялись медали. В начале XIX в. много частных лиц занимались коллекционированием медалей. Многие из этих частных собраний, посредством покупки или путем пожертвований, переходили затем в государственные и общественные музеи.

То, что сказано о медалях, надо сказать и о собирании старинных монет. Уже к эпохе Возрождения относится возникновение нумизматических кабинетов (минцкабинетов). Собранием старинных монет обладал, между прочим, Петрарка, завещавший его императору Карлу IV. Собирали монеты Медичи и другие итальянские вельможи и властители. Богатое собрание монет было у шведской королевы Христины; с ним, в XVIII в., соперничали некоторые французские, английские, прусские, австрийские собрания. При Наполеоне в Cabinet de France свезены были монеты из государственных собраний Италии, Испании и Германии, возвращенные, однако, после падения Наполеона, по местам их прежнего хранения. В настоящее время нумизматические собрания имеются во всех столицах Европы (первое место среди минцкабинетов занимают Парижская Национальная библиотека, Британский музей, Берлинский музей, Венский Hofmuseum) и во многих других крупных и даже мелких городах. Многочисленны также и частные собрания монет.

Наряду с монетами и медалями давно уже началось собирание старинных предметов прикладного искусства. Зачатки его мы встречаем уже в императорском Риме; оттуда перешло оно в Византию и на средневековый запад, где в церковных ризницах хранились различные предметы античной художественной промышленности. Духовные и светские князья обладали собраниями различного рода реликвий, о чем свидетельствуют сохранившиеся инвентари. В XV в., с постепенным развитием бюргерства, местами собраний этих предметов стали служить городские ратуши, помещения цехов и ремесленных мастерских, гильдии стрелков. В княжеских фамилиях собирали с особою любовью предметы вооружения, великолепную утварь всякого рода. В XVI в. почти каждая патрициан-

ская фамилия являлась обладательницею старинного художественного родового имущества и заботилась об его пополнении. Благодаря развитию торговых сношений стали привозиться в Европу предметы старины и всякого рода редкости с Востока. Так положено было начало возникновению княжеских кунсткамер, в которых одинаково находили себе место и художественные предметы и просто всякие диковинные вещи. В эпоху процветания Нидерландов, там, наряду с картинами, ревностно собирались старые и, сравнительно, новые предметы прикладного искусства. На картинах XVII в. нередко сюжетами служат изображения такого рода собраний. В конце XVII в. руководящая роль в коллекционировании принадлежала Франции причем за редкие вещи там платились иногда большие деньги. Собирали и произведения современного художественного ремесла: роскошные вещи из фарфора, бронзы и пр. Когда открыты были Помпеи, развилась страсть к собиранию предметов античного художественного ремесла и подражающих им работ эпохи Возрождения. Предметов средневековой промышленности тогда не умели еще ценить, и во время Французской революции много церковных сокровищ бессмысленно погибли, были отданы на сплав. Лишь с наступлением эпохи романтизма, в первые десятилетия XIX в., пробудился интерес к Средневековью. Английские аристократы, во время своих путешествий по Европе, собрали огромное количество предметов прикладного искусства в Италии, Германии и перевезли их в Англию; во Франции они скупали у разорившейся аристократии севрский фарфор и другие редкие вещи еще во время самой революции.

Научное собирание предметов прикладного искусства началось во Франции, где для этой цели основан был, в 1830 г., специальный музей (Musée Cluny). В Германии первый научный музей прикладного искусства создан был в Нюрнберге в 1852 г. Тремя годами позднее возник такого же характера музей в Лондоне (Кенсингтонский). Все эти музеи составились из старых фондов. За ними последовало открытие музеев художественной промышленности в Вене, в Берлине, во Флоренции, в Стокгольме и пр. Теперь нет в Европе более или менее значительного города, в котором не было бы музея, содержащего собрания предметов художественной промышленности, прежде всего местной, дополнением к которым являются предметы иноземные, приобретенные покупкою, или полученные в дар.

Когда в научный обиход вошли памятники доисторической археологии, их стали так же собирать в музеях (лучшее собрание в Стокгольме и в Копенгагене). То же нужно сказать и о составлении этнографических коллекций (особенно в Берлине и в Лондоне), предметов Дальне-Восточного искусства и старины (India Museum

в Лондоне, Johanneum в Дрездене и пр.), предметов местного производства (гобелены в Париже, керамика в Севре, ткани в Лионе, arazzi во Флоренции), оружие (Musée d'Artillerie в Париже, Armeria в Мадриде, цейхгауз в Берлине) и т. д.

Такова, в общих чертах, история собирания памятников искусства и старины и история возникновения музеев в Европе. С нею, начиная со второй половины XIX в., начала соперничать Америка в деле создания музеев. Благодаря своему богатству она, пожалуй, со временем опередит, и в этом отношении, „закатывающуюся" Европу. И придет такое время, когда археологу, для довершения своего археологического образования, явится настоятельная необходимость изучать не только накопленные веками богатства в европейских музеях, но ему придется переплывать через океан для изучения богатств, накапливаемых в музеях американских.

Что касается России, то необходимые сведения о том, как шло у нас собирание памятников искусства и старины, даны в первой части „Введения"; некоторые дополнительные указания будут сообщены ниже, при обзоре главнейших русских музеев. Здесь нужно отметить лишь одно: в России собирали памятники искусства и старины не только цари и лица царской фамилии, не только правительственные, общественные и ученые организации; их собирали с неменьшим рвением, с большой затратою материальных средств, а очень часто и с глубоким знанием дела частные лица всех сословий и состояний, начиная с именитых аристократов и кончая людьми скромного звания и положения. Много-много имен русских коллекционеров можно было бы здесь привести. Достаточно, если мы вспомним графов Строгановых в Петрограде и купцов братьев Третьяковых в Москве.

21. От времени до времени всегда раздавались и продолжают раздаваться голоса против частных собраний, против частных коллекционеров. Говорят: частному собирательству нужно положить запрет; оно должно быть принесено в жертву собирательству государственному и общественному; частные собрания должны быть об'явлены государственною или общественною собственностью.

Всякий знает, что коллекционирование своего рода страсть. Но едва ли найдется кто-либо, кто стал бы отрицать, что из всех страстей эта страсть—страсть самая благородная, самая плодотворная, никому вреда не приносящая.

История возникновения музеев—и правительственных и общественных—красноречиво свидетельствует, какое важное значение в этой истории имели частные собрания. Не что иное, как последние, повели к образованию музеев. Да и вряд ли найдется музей, в составе которого не было бы частных собраний, или приобретенных

от их владельцев или последними пожертвованных. Частные коллекционеры, строго говоря, всегда являлись не врагами, а друзьями музеев; ни те, ни другие не могли ни жить, ни развиваться друг без друга. Так было, и так, вероятно, еще долго будет.

Противодействовать частному коллекционированию не только бесполезно, но на практике это и неосуществимо. Иное дело—придать частным собраниям, особенно настолько разросшимся, что они получили характер музеев, соответствующий характер, сделать содержимое в частных собраниях достоянием не только их обладателей, но поставить дело так, чтобы частные собрания выполняли то же назначение, какое выполняет музей.

Так как музеи призваны обслуживать научные и художественные, с точки зрения просвещения, нужды народа вообще, ученых и художников в частности, то эту же миссию, конечно, должны выполнять и частные собрания. Они не должны быть закрытыми; доступ к ним не должен зависеть от воли и настроения владельца собрания. Если собрание настолько значительно, что оно уподобляется небольшому музею; если оно сосредоточено в специально устроенном для него помещении, в него должен быть открыт свободный доступ на тех же основаниях, с соблюдением тех же правил (если нужно, то можно установить и разумные ограничения или исключения), какие существуют для посещения музеев и для занятий в них. Если собрание невелико и особого помещения не занимает, все же владелец собрания не в праве отказать ученому, художнику, или даже просвещенному любителю в осмотре, а в потребных случаях, и в изучении его собрания. Можно быть уверенным, что истинно-просвещенные владельцы частных собраний не только никогда не откажут допустить к своим собраниям компетентных и знающих лиц, но что они будут рады посещению последних.

Далее: все вещи, как находящиеся в частных собраниях, так равно и вновь поступающие в них, должны быть обязательно зарегистрированы в том центральном или местном, правительственном или общественном, органе, который ведает охраною памятников искусства и старины.

Наконец: если владелец собрания, по тем или иным причинам, желает продать свое собрание целиком, или частично, или хотя бы даже один предмет коллекции,—государство имеет право предпочтительной покупки; иными словами, при всяком перемещении коллекции из одного места в другое, от одного владельца к другому, это перемещение может происходить только после получения соответствующего на то разрешения.

Думается, при соблюдении указанных условий в существовании частных собраний никому никакого вреда не будет. Для археологи-

ческого же знания выгода будет состоять в том, что памятники искусства и старины не будут теряться и пропадать, так как в охране и сохранении их будут заинтересованы не одна правительственная власть, не только ученая и художественная среда, но и любители искусства и старины. Для музеев частные собрания никакой опасности представлять не могут. С теоретической точки зрения они могут быть только им полезны: дело в том, что область ведения музея, в особенности значительного, чрезвычайно широка. Частный собиратель, имеющий возможность ограничиться собиранием какой-нибудь определенной группы предметов, скорее в состоянии составить себе надлежащий подбор их. Правда, бывает, что в таких случаях любитель-собиратель иногда кончает тем, что становится торговцем (то, что французы называют amateur-marchand). Одно из самых больших, систематически составленных частных собраний конца прошлого века было именно собрание торговца-антиквара, Шпицера в Париже [1]).

22. Страсть к собиранию предметов искусства и старины вызвала одно, бесспорно, отрицательное явление в археологии—фальсификацию, или подделку предметов искусства и старины. Немало имелось и имеется в обращении памятников не подлинных, поддельных. От них следует отличать памятники новые, но сознательно подражающие старым, исполненные в „старом стиле“. Известно, напр., что скульптор Федериги, в эпоху Возрождения, работал совершенно в античном духе. Один серебряный сосуд работы Бенвенуто Челлини, еще при его жизни, был продан за античный [2]). Можно утверждать, что фальсификация древностей появилась почти одновременно с началом собирания их, и пока это собирание будет существовать, от нее не избавиться, тем более, что фальсификаторы умеют, или стараются, всегда совершенствоваться в своем искусстве. Их способности в этом отношении постоянно развивались и прошли последовательные этапы, от беспомощных подделок, до подделок, стоящих вполне на „высоте“ искусства. Во второй половине XIX века смело можно было говорить об „искусстве фальсификации“ не в ироническом, а в прямом смысле, так как фальсификаторы во многих

---

[1]) Каталог этой коллекции был издан в двух томах. Многие из частных коллекционеров издают свои собрания в роскошных публикациях. Укажем, напр., на издания: A Furtwängler, Sammlung Somzée. Antike Kunstdenkmäler, Мюнх. 1897. Collection Tyszkiewicz. Choix de monuments antiques avec texte explicatif de W. Fröhner, Мюнх. A. de Ridder, Collection de Clerq, Париж 1904—6. Collection Camille Lecuyer. Terres cuites antiques trouvées en Grèce et en Asie Mineure, 2 тт., Пар. 1882. 92. A Emerson, Illustaled catalogue of the Antiquities and casts of ancient sculpture in the Elbridge Hall, 2 тт., Чикаго 1907. Собрание М. П. Боткина, П. 1911.

[2]) Courajod, L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antique au XV et au XVI siècles, П. 1887.

случаях обнаруживали в своих подделках не только высокую степень художественной ловкости, но и обширные историко-художественные и археологические сведения [1]. Вот почему вряд ли можно указать такой музей или такое частное собрание, в которые не попадали бы, от времени до времени, поддельные предметы.

Можно безошибочно утверждать, что фальсификация распространялась на все памятники искусства, за исключением только разве архитектурных сооружений и крупных скульптур из мрамора и бронзы, на все предметы прикладного искусства, на надписи, монеты, разные камни и пр.

В сравнительно недалекое еще время циркулировало не мало и поддельных картин. Теперь эта отрасль фальсификации значительно сократилась, так как, благодаря сильно шагнувшему вперед художественно-историческому исследованию техники старинной живописи, нужно обладать слишком большим искусством в деле фальсификации, чтобы заставить ученого знатока принять поддельную картину за настоящую. В самом деле: подражание старинным мастерам требует больших художественных способностей и знаний в области истории искусства, огромной технической изощренности. Само собой разумеется, поэтому, что фальсификаторы брались за подделку, главным образом, таких мастеров, техника которых не представляла слишком больших трудностей. Зато подделываются гравюры и рисунки старинных мастеров, а в особенности предметы прикладного искусства: золотая и серебряная утварь, старинная бронза и стекло, эмали, майолики, фарфор, глиняные вазы, терракотты и т. д.

Широко процветала всегда подделка предметов классической древности у нас на юге России, в особенности в Одессе, Николаеве, Керчи. По этому вопросу желающий найдет много любопытных сведений в сочинениях А. Л. Бертье-Делагарда „Подделка греческих древностей на юге России“ (Одесса 1896, из XIX т. Зап. Од. Общ. Ист. и Древн.) и Э. Р. Штерна „О подделке предметов классической древности на юге России“ (П. 1897, из Журн. Мин. Нар. Просв. 1896, декабрь). В обоих этих сочинения даются обстоятельные сведения и об одной из грандиознейших и искуснейших подделок конца XIX в.—о пресловутой золотой тиаре Саитафарна, приобретенной Лувром в качестве подлинной, вызвавшей оживленные дебаты в ученой литературе и..., в конце концов, самими французами признанною поддельной [2]).

---

[1]) P. Eudel, Le Truquage, нем. перев. „Die Fälscher-Künste“ B. Bucher'a, Лпц. 1885. R. Munro, Archaology and false antiquities, Лонд. 1905.

[2]) Первый, кто в печати указал, что тиара—подделка, был Н. И. Веселовский, первым научно доказал ее поддельность Фуртвенглер. Много

Как бороться с фальсификацией предметов искусства и старины? В упомянутом сочинении Э. Р. Штерн замечает: „судебное или полицейское преследование фальсификаторов является делом весьма трудным. Всякий, несомненно, имеет право заказать себе копию с античных вещей, или предметы по рисункам в античном вкусе; столкновение с законом начинается только с того момента, когда эти вещи продаются за настоящие древности. Но это преступление гражданское; только потерпевший имеет право возбудить обвинение в мошенничестве; коллекционеры и любители, купившие поддельные вещи, обыкновенно предпочитают молчать; отчасти они избегают судебного разбирательства из ложного стыда, отчасти потому, что исход процесса, требующего затраты времени и средств, может казаться сомнительным. Дело в том, что распространители поддельных вещей обыкновенно действуют так осторожно, что доказать их „dolus“ довольно мудрено... Остается только одно средство борьбы с этим злом—а именно, предавать проделки мошеннической шайки как можно более широкой гласности и этим предостерегать публику от покупки подделок“.

А. Л. Бертье-Делагард, сам бывший страстным коллекционером (I,117), находит возможным применить к подделкам древностей, до известной степени, поговорку „нет худа без добра“. „Подделки“, говорит он· „составляя отчаяние всякого собирателя, любителя, знатока, музея, в то же время вносят в это дело ту жизненную, бьющую струйку борьбы, в которой напрягаются наши знания, внимание, осторожность, что́ и придает особый, высокий вкус всякому коллекционированию. Бесчисленны и разнообразны ухищрения подделки, и приходится работать всеми способностями, всеми соображениями, чтобы не попасться, а, попавшись, выучиться и, стало быть, заплатить за науку не напрасно. Не будь этих треволнений ожиданий, сомнений—всякое коллекционирование потеряло бы добрую долю своей привлекательности. И чем тоньше, чем выше, чем искуснее подделка, тем завлекательнее становится игра. Это, конечно, личные ощущения. Но сколько ума, сколько знания, соображения, громадной начитанности, самой высокой эрудиции тратилось на доказательства подлинности поддельного, или поддельности будто бы подлинного; сколько все это возбуждало полемики, сколько вносило жизни в довольно-таки сонный, подчас чуть что не мертвый мир археологических изысканий. Все это не пропадало бесследно, а служило основою самых положительных знаний; и если бы нашли

шума наделало приобретение, в 1909, году от английского антиквара Murray Marks Берлинским музеем имп. Фридриха воскового бюста „Флора“, признанного Боде за работу Леонардо да Винчи, а другими за подделку. См. Д. А. Шмидт, Старые Годы, 1909, декабрь.

способ навсегда искоренить всякую подделку, то это не безусловно послужило бы на пользу науки“.

Вряд ли найдется такой музей, в инвентаре которого не было бы, как сказано, поддельных предметов. Бояться и стыдиться этого музею нечего. Нужно только ясно и определенно признать, какие вещи в составе музея представляют собою подделки и отделить их от вещей подлинных. Музей, конечно, существует только для последних; но для научно-сравнительных изысканий, для педагогических целей полезно изучать и поддельные предметы: при этом изучении изощряется глаз и научаешься лучше и правильнее понимать подлинные вещи.

23. Вопрос о том, как должен быть организован музей, чтобы он вполне выполнял свое назначение—вопрос сложный. В последнее время ему уделено было большое внимание. Немцы, большие мастера на создание особых дисциплин, создали и для музея свою дисциплину, „Müseumkunde“, завели специальные журналы, посвященные музеям, созывали конференции и с‘езды музейных деятелей и пр. У нас теперь также много говорят о „музееведении“, как об особой дисциплине, ввели ее в круг университетского преподавания, устраивают курсы музееведения, созывают музейные конференции и пр.

Нужно ли выделять в особую дисциплину „музееведение“, или проще считать последнее за часть той общей дисциплины, интересы которой данный музей обслуживает (напр. истории искусств и археологии, антропологии, этнологии, естествознания и т. д.), для сути дела безразлично. В организации всякого музея, поскольку он призван обслуживать интересы науки и просвещения, методы этой науки и должны прежде всего иметь руководящее значение. На применении этих методов музей и должен строиться. Отсюда вытекает, что и ближайшими деятелями и руководителями научного музея должны быть ученые, специалисты в данной области знания. Во главе же музея должно стоять или вполне компетентное в музейном деле, и теоретическом и практическом, лицо, или коллегия таких компетентных лиц. Тогда вряд ли окажется нужда и в образовании особого сословия „музееведов“.

Несомненно, в организации всякого музея практическая сторона дела играет очень важную роль и она может проявляться в разнообразных отношениях. Мы касаемся здесь только наиболее существенных вопросов, так как, в деталях, каждый музей приходится организовывать по своему, считаясь с его назначением, с предоставленным для него помещением и с целым рядом иных чисто внешних условий, которые трудно было бы все предусмотреть.

В трехтомном сочинении Давида Мёррэ (Murray) „Museums. Their History and their Use“ (Glasgow 1904) представлена, в первом

томе, история возникновения музеев (культурно-и естественно-исторических), начиная с эпохи Возрождения, причем особенно подробно изложена история великобританских музеев. Во втором и третьем томах дается перечисление, в алфавитном порядке по городам, существующих музеев, причем приводится очень обстоятельная библиография, касающаяся каждого из указываемых музеев. Вопросы музейной практики в сочинении Мёррэ почти не затрагивается. В виду того значения, какое, несомненно, предстоит музеям в будущем у нас, было бы настоятельно необходимо, чтобы наиболее опытные и компетентные деятели в области музейного дела поделились своими, вынесенными из опыта, сведениями касательно музейнего строительства. Эту задачу мог бы с успехом выполнить, например, С. Н. Тройницкий, как директор самого обширного из русских музеев, Эрмитажа, в реорганизации которого он принимал и принимает все время энергичное участие, а главное, как человек, глубоко понимающий и искренне любящий музейное дело.

Три пункта в деле музейного строительства являются, на наш взгляд, основными: а) какое помещение для музея должно быть признаваемо наиболее подходящим; б) как в музее должны быть выставляемы предметы; в) как они должны быть каталогизируемы. Само собою разумеется, указанные три пункта могут и должны быть разрешаемы в зависимости от того, каково назначение каждого музея.

Не касаясь музеев специального назначения (педагогических, показательных прикладных и пр.), можно сказать, что культурно-исторические музеи, преследующие исключительно научно-художественные задачи, сводятся к трем основным типам: а) центральные, б) областные, в) местные.

Центральный музей имеет своею задачею представить составом хранящихся в нем памятников общее развитие достижений человека в области искусства и художественного ремесла на протяжении, по возможности, всей истории человеческой культуры, с древнейшей стадии ее развития и до современного состояния. В центральном музее должно найти себе место, во всяком случае, все типичное в истории художественного творчества или в истории культурного быта. Все усилия в деле пополнения состава центрального музея должны быть направлены на то, чтобы пополнить недостающие в нем вовсе или недостаточно представленные звенья в общем ходе развития художественного творчества. В организации центрального музея всякого рода случайный характер его пополнения должен, по возможности, отсутствовать, и оно должно производиться по определенному плану и ясно намеченной системе. Центральным музеям место, разумеется, в столицах.

Областной музей имеет задачею представить своим составом последовательное развитие культуры данной области и областей сопредельных с нею. При пополнении областного музея можно и не гнаться за абсолютною полнотою, но все более или менее типичеческое в отдельных стадиях развития культуры данной области должно найти себе в нем надлежащее место.

Местный музей имеет задачею представить развитие культуры данной местности в деталях; тут всякому, даже незначительному предмету, происходящему из данной местности, должно быть отведено подобающее место.

Огромное большинство музеев, в особенности возникших в более или менее далекие времена, занимают здания, обыкновенно или вовсе для музея не приспособленные, или приспособленные лишь отчасти. Лишь в последнее время стали воздвигаться для музеев здания, при постройке которых принималвсь в расчет не только наличное состояние музея в данное время, но и неизбежный рост его в будущем. Те же музеи, которые возникли в давнее время, и которые в момент их создания могли быть и достаточно просторными и приспособленными для обслуживания музейных нужд, всегда, с течением времени, по мере роста состава музея, испытывали недостаток помещения, и для расширения его приходилось прибегать, большею частью, к „паллиативным“ мерам: или, если есть возможность, присоединять к исконному помещению музея соседние с ним здания и помещения, или, если этой возможности нет, предпринимать перегруппировку выставленных предметов, или даже удалять часть их из выставочных зал и помещать в так наз. резерв. Вопрос о нормальном типе музейного здания следовало бы подвергнуть обстоятельному обсуждению в особом международном совещании, при участии знатоков музейного дела и архитекторов-строителей. Только это совещание и было бы компетентно выработать на будущее время нормальный тип музейного здания, приспособленного для главных видов музеев. Не вдаваясь в подробности, которые к тому же могут сильно варьироваться, должно указать на такие desiderata: а) Здание должно быть рассчитано не только на настоящее время, но и—в гораздо большей степени—на будущее, принимая во внимание последующий рост музея. б) Все музейные помещения должны быть и достаточно просторными и хорошо освещенными. Темнота в музейных помещениях более, пожалуй, гибельна для выставленных в них предметах, нежели то, что последние иногда приходится размещать тесно. в) При каждом музее, наряду с выставочными залами, должны существовать рабочие кабинеты, и не только для музейного персонала, но и для ученых, к нему не принадлежащих, но ведущих, по ходу своих занятий,

в музее научную работу. г) При каждом музее должны находиться особые аудитории, где могли бы читаться лекции или даже целые курсы, связанные с предметами, выставленными в музее. д) При каждом музее должны быть помещения для его библиотеки, фотографическая камера, всякого рода реставрационные и иного рода (напр., формовская) мастерские и пр. Ввиду обширности и сложности тех заданий, которые призваны выполнять каждый музей по своей специальности, здание музея должно быть оборудовано так, чтобы все эти задания могли быть осуществляемы надлежащим образом.

Что касается наилучшего размещения или выставки (экспозиции) памятников искусства и предметов старины в музеях, то этот вопрос в различные времена разрешался неодинаково. В первое время возникновения музеев или частных собраний, и те и другие носили характер, строго говоря, не музеев, а складов. В небольшом частном собрании Козимо Медичи, по имеющимся сведениям, предметы были свалены в кучу. То же самое, повидимому, было и с собраниями Лоренцо Медичи, Елизаветы Гонзага, Изабеллы д'Эсте и др. О том, как выставлены были самые разнообразные художественные предметы, драгоценности и редкости в этих, иногда очень небольших, помещениях, дает понятие одна опись, составленная около 1570 года. Из нее следует, что стены одной из комнат поделены были на три пояса: в нижнем стояли мраморные и бронзовые статуи и бюсты, античные и новые; между ними развешены были картины и рисунки; над этим нижнем поясом шел другой, в виде как бы фриза; там висело восемь картин, между которыми стояли, на изящных консолях, бронзовые фигурки работы Джованни ди Болонья; в верхнем поясе, под расписным плафоном, развешены были картины Андреа дель Сарто, Гирландайо и современных им флорентийских мастеров, разделенные друг от друга бронзовыми фигурами и восковыми моделями. В некоторых собраниях, наряду с художественными произведениями, стояли музыкальные инструменты, естественно-исторические раритеты, гипсовые слепки с античных предметов; ковры, монеты, медали, хрусталь, золотая и серебряная утварь и пр.

В конце XVI в. способ размещения художественных предметов постепенно стал изменяться, особенно в больших собраниях. Картины выступили тогда на первый план и сделались главным предметом внимания собирателей. Для картин отводились обыкновенно стены комнат; но развешивались они так тесно, что между рамами почти не оставалось пустого пространства. Для картин декоративного характера, для гобеленов, в XVII в. отводилось в замках и дворцах узкое длинное пространство, с высокими окнами, в про-

межутке между которыми ставились обыкновенно статуи. Так создавалась „галлерея“—термин, с течением времени начавший служить для означения места выставки картин, касалось ли это отдельных комнат или отдельных зданий. Галлереей в первоначальном смысле была Люксембургская галлерея, для которой Рубенс написал серию картин из истории Марии Медичи. И для Лувра Рубенс также начал писать серию (неоконченную) из истории Генриха IV. Образец Рубенса, как для собирателей картин, так и для способа их размещения, был руководящим и в XVII в. и позднее. Свое собственное, очень значительное, собрание картин Рубенс выставил в зале с верхним светом. Наглядное воспроизведение подобного рода собрания картин и предметов прикладного искусства дают картины фламандских мастеров, напр., Давида Тенирса, который, как директор галлереи эрцгерцога Леопольда Вильгельма, изображал ее отдельные залы на своих картинах. Ряд гравюр, а также сохранившиеся описания свидетельствуют, что такой же способ экспозиции картин был почти общепринятым в течение XVIII в. в мадридских замках, в английских и итальянских галлереях, в галлереях Дюссельдорфа, Касселя, во дворце принца Евгения в Вене и пр.

XIX век в деле размещения картин, помимо лучшего использования пространства, ввел в обиход также и так наз. верхний свет. Началось это с Лувра, и теперь это можно считать общепринятым во Франции и в Англии. В Германии стали применять смешанную систему, т.-е. верхний и боковой свет; да и в Лувре был устроен позже ряд кабинетов с боковым светом для нидерландских мастеров. В самом деле, большие картины, написанные для церквей, выигрывают от рассеянного верхнего света, между тем как „интимные“ картины старо-нидерландской и голландской школ нуждаются в боковом освещении. В новое время при развеске картин, большею частью, применяется исторический принцип—по отдельным школам живописи. Этот принцип должен быть признан наиболее правильным для всех вообще памятников искусства и предметов старины, хотя строгое проведение его на практике может встретить большие затруднения. Необходимо, во всяком случае, руководствоваться при экспозиции тем правилом, что вещи выставляются в музее не с декоративными или эстетическими целями, но что тут преследуются, прежде всего, научные и просветительные задания. Музей должен, на первом плане, поучать и лишь на втором плане радовать взор посетителя, хотя, разумеется, пренебрежение строго-художественною стороною экспозиции никоим образом не должно иметь места. Нужно только, чтобы делалось это рационально; не следует, во всяком случае, памятниками искусства и предметами старины пользоваться

для декоративных целей, если это нарушает принцип экспозиции научной.

Если размещение больших статуй и картин заставляет музейных деятелей прилагать много стараний, то еще более хлопот доставляет рациональное размещение предметов старины, прикладного искусства. И здесь, конечно, правильнее всего размещать предметы той или иной группы в их хронологической последовательности, например, отдельно размещать греческие вазы с древнейших видов их и до позднейших; то же, и с применением той же хронологической системы, нужно сказать относительно выставки терракотт, мелких бронз, металлических изделий, эмалей, майолик, стекла, монет и пр. Это общее правило должно, однако, допускать обязательные исключения в следующих случаях: все вещи, составляющие одну находку—будет ли эта находка представлять собою клад, или вещи, найденные в одном кургане, в одной могиле—должны быть выставляемы непременно вместе, вне зависимости их характера и хронологии. Такая (сборная) экспозиция вещей, быть может, и не будет удовлетворять той или иной системе; зато она даст наглядную картину прошлой жизни того места, где находка сделана. Дробление предметов, происходящих из одной находки, по различным местам музея (не говоря уже о совершенно недопустимом дроблении их по разным музеям) не только обесценит всю находку в ее совокупности, но обесценит и отдельные предметы находки, которые, будучи лишены своей взаимной связи, могут, в особенности, если они незначительны, или не представляют художественного интереса, совершенно затеряться и пропасть среди чужой им обстановки, в какую они неизбежно попадут, если будут разрознены.

Все ли предметы, образующие состав музея, должны быть размещаемы в выставочных залах, или только отбор предметов, наиболее замечательных в том или ином отношении, с тем, чтобы все то, что́ не вошло в отбор, попало в так наз. резерв? То или иное решение этого вопроса стоит в тесной зависимости от размера и характера того помещения, каким музей располагает. Наука не должна делить свои источники на „овец“ и „козлищ“; все ее источники, как свидетели прошлого, одинаково для нее дороги. С этой точки зрения в научно-организованном музее должны находиться в выставочных залах все памятники искусства и старины, и более важные и менее важные, и более интересные и менее интересные, и целиком сохранившиеся и дошедшие во фрагментах. Если это не может быть осуществлено в силу тех или иных практических соображений, придется, конечно, кое-что не помещать в выставочных залах, а хранить в резерве. Однако, следует всячески стремиться к тому, чтобы резерв этот был, по возможности, невелик и чтобы во всяком, случае,

он был также доступен для обозрения тому, для кого он в том или ином отношении представляет интерес и важность. Нечего бояться того, что обыкновенный посетитель музея „заблудится“ в массе выставленных вещей: толково составленные путеводители и указатели предохранят его от этого и направят к тем вещам, которые наиболее достойны обозрения. Не стоит также долго говорить о том, что предметы, поступающие первоначально в кладовые музея или попадающие в кабинеты хранителей, должны и тут и там оставаться лишь необходимое, возможно непродолжительное время: музей—не кладовая, хранитель музея—хранитель предметов, ему только порученных, но ему не принадлежащих; музей есть общенародное достояние, и пользование этим достоянием должно быть широко и без ограничения предоставлено всем, имеющим на то право.

Можно было бы много говорить „de officiis conservatoris“. Ограничимся и тут самым существенным. На обязанности хранителя лежит: а) Возможно лучше выставить порученные его хранению предметы, так чтобы они были размещены свободно и хорошо освещены. б) Чтобы в размещении предметов господствовала та или иная, более или менее строго выдержанная, система. в) Чтобы выставленные предметы (поскольку позволяет характер их) снабжены были этикетками, кратко поясняющими содержание предмета, его происхождение и время. г) Чтобы к услугам публики, посещающей музей, были краткие указатели и толковые путеводители [1]). д) Чтобы к услугам занимающихся в музее были печатные научные каталоги, по возможности с воспроизведением всех описываемых в них памятников; если нет подобных печатных каталогов, то должны существовать, по крайней мере, подробные инвентари, ведомые по определенной системе. Степень осуществления всех этих основных требований зависит, с одной стороны, от приспособленности здания и помещения его для нужд и целей музея, с другой—от правильного понимания и энергичного исполнения задач, лежащих на главном руководителе музея — его директоре — и его ближайших помощниках—хранителях.

24. Отсылая для знакомства с европейскими и внеевропейскими музеями к перечню их, нуждающемуся, конечно, в дополнении, к указанной выше книге Мёррэ, мы указываем в нижеследующем музеографическом обзоре главнейшие из западно-европейских и

---

[1]) Британский и Берлинский музеи имеют образцы таких толково и наглядно составленных путеводителей. Что касается характера научных музейных каталогов, то в заграничной литературе имеется немало прекрасных образцов их. Русские музеи научных каталогов, стоящих на высоте современных требований, почти не имеют.

вне-европейских музеев, располагая их по странам, а затем отмечаем главные из русских музеев [1]).

Классическая страна музеев—Италия. В ней огромное количество музеев; и археологических и художественно-исторических. Из них некоторые ведут свое происхождение с эпохи Возрождения [2]).

Милан. Дворец Брера (Palazzo di Brera). Построен в 1651 году; с 1776 г. местопребывание Академии Художеств; теперь называется Palazzo di Scienze, Lettere ed Arti. Богатая картинная галлерея (Ломбардская школа XVI в.; ученики и последователи Леонардо де Винчи, Венецианская школа), минцкабинет.

Венеция. а) Дворец Дожей (Palazzo Ducale), основание которого восходит к IX в., подвергался неоднократно перестройкам; последняя из них относится к 1873—1889 г.г. Богатое собрание картин венецианской школы XV и XVI вв.; археологический музей (памятники классической скульптуры и эпохи Возрождения, монеты, медали). б) Академия Художеств (Accademia di Belle Arti, в прежнем помещении Scuola di S. Maria Della Carità)—галлерея, основанная в 1798 г., содержит, главным образом, произведения венецианской школы. в) Museo Civico, в состав которого вошли собрания Коррер, Морозини и муниципалитета: картины, предметы вооружения, предметы венецианского производства (стекло, майолика) и пр.

Болонья. а) Museo Civico (осн. в 1871 г.)—доисторические древности и памятники старины местного происхождения, средневековая и новая болонская скульптура, майолика, монеты, медали и пр. б) Картинная галлерея (Reale Pinacoteca)—собрание картин болонской школы.

Флоренция. а) Уффици (Palazzo degli Uffizi) построены в 1560—1574 г.г., по проекту Вазари,—первоклассное собрание памятников искусства, возникшее из коллекций Медичи и постоянно пополняемое (картины итальянских и северных мастеров, памятники античной скульптуры, гравюры, рисунки и пр.). б) Галлерея Питти (или Galleria Palatina), начало создания которой положено Медичи в XVI и XVII вв., заключает много шедевров итальянской живописи. в) Академия Художеств (Accademia di Belle Arti, осн. в 1783 г.): картины, главным образом флорентийской школы XIV — XVI вв. г) Museo Nazionale (или Bargello)—превосходное собрание памят-

---

[1]) Из музеографической литературы указываются: а) сочинения руководящие, или б) не попавшие в библиографию Мёррэ, поскольку мы располагаем библиографическими сведениями, относящимися к промежутку 1904—1914 г. (До 1904 г. доведена библиография у Мёррэ).

[2]) Для общего ознакомления: классический труд Буркгардта (J. Burckhardt), Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens (постоянно новые издания).

ников, иллюстрирующих историю культуры и искусства Италии средневековой и новой; в особенности замечательно собрание бронз и мраморных скульптур эпохи Возрождения. д) Археологический музей—памятники этрусской культуры и греческого искусства; собрание египетских древностей; ценное собрание флорентийских ковров (arazzi) [1].

Рим. а) Музей Терм (Museo Nazionale Romano delle Terme di Diocleziano), основанный в 1886 г., содержит предметы античного искусства, найденные в Риме и его окрестностях, на государственных землях; в 1900 г. в музей поступила коллекция Людовизи (Museo Boncompagni—Ludovisi). б) Museo Kircheriano—богатое собрание классических и христианских древностей, составленное иезуитом Кирхером в XVII в., увеличенное с 1896 г. богатейшим этнографическим и доисторическим материалом. в) Музей Баракко (осн. в 1905 г.)—собрание первоклассных греческих скульптур. г) Museo Capitolino и д) Palazzo dei Conservatori, основанные в XVI и XVII вв.,—собрание памятников античного искусства и небольшая картинная галлерея. е) Академия св. Луки (осн. в 1577 г.)—собрание картин. ж) Латеранский музей (осн. в 1843 г. папою Григорием XVI)—античные статуи, саркофаги и мозаики, раннехристианская скульптура (саркофаги). з) Ватиканский музей—один из богатейших мировых музеев, содержащий памятники античного искусства и художественного ремесла и картинную галлерею. Начало собрания античных памятников положено в XVI в. папами Юлием II, Львом X, Климентом VII и Павлом III в так наз. Belvedere. При Пии VII, в конце XVIII в., созданы Museo Pio-Clementino, при Пии VII (1821) Braccio Nuovo, при Григории XVI—Египетский и Этрусский музеи. К Ватиканской библиотеке примыкает музей христианского искусства и собрание античных фресок. Картинная галлерея, основанная при Пии VII, расположена в пяти залах третьего этажа, позади лож Рафаэля, и заключает в себе, наряду с Сикстинскою капеллой, так наз. Станцами (Stanze), расписанными Рафаэлем и его учениками, а также „аппартаментами Борджиа“ (реставрированы при Льве XIII), лучшие произведения великих итальянских мастеров; галлерея Арацци содержит драгоценное собрание ковров, исполненных по картонам Рафаэля. и) Вилла Боргезе (Вилла Умберто I), основанная в XVIII в. и приобретенная государством в 1902 г.—картинная галлерея. к) Villa Giulia—собрание древностей, между прочим, найденных при раскопках в области фалисков. л) Музей Торлониа—богатейшее собрание античных

---

[1]) Для общей ориентировки: P. Schubring, Der Moderne Cicerone. Florenz. W. Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz, Мюнх. 1897. L. A. Milani, Museo Archeologico di Firenze, Флоренция 1912 (2 тт.).

памятников (прежние коллекции Джустианиани, Альбани, результаты раскопок, произведенных Торлониа). м) Galleria Nationale—собрание картин (из коллекций Корсини, Торлониа и др.) [1]).

Неаполь. Museo Nazionale (начало восходит к средине XVI в.) окончательно устроен в 1790 г.; в 1816 г. Фердинанд I дал название музею Il Museo Reale Borbonico; в музей вошли собрания Фарнезе, Борджиа, Вивенцио, Сантанджело и др. — богатейшее собрание древностей из Помпей, Геркуланея, Стабий и Кум, античной скульптуры в мраморе и бронзе, ваз; картинная галлерея [2]).

Палермо. Museo Nazionale—собрание античных памятников из различных местностей Сицилии.

Испания. Мадрид. а) Museo del Prado (начало положено в XVII в.)—первоклассное собрание картин испанской школы, скульптурная галлерея. б) Museo archelogico nacional—собрание доисторических, египетских, классических памятников, главным образом, местные испанские находки.

Франция. Париж. а) Лувр, заключающий в себе несколько музеев: египетских древностей, ассирийских и финикийских, античной керамики, античных мраморов, скульптуры Средних веков и эпохи Возрождения, скульптуры нового времени, живописи (свыше 3000 образцовых произведений различных школ), оригинальных рисунков знаменитых художников, гемм, эмалей и ювелирных изделий, античных бронз, артистической мебели и гобеленов XVII и XVIII в.в., произведений прикладного искусства Средних веков, эпохи Возрождения и Нового времени, и пр.; с 1905 г. к этим отделам присоединился художественно-промышленный музей. Основным фондом для музеев Лувра, послужили коллекции, собиравшиеся французскими королями, начиная с XVI в., главным образом версальское собрание Людовика XIV и его преемников. Правительство первой республики перенесло в Лувр секвестрованные художественные предметы из общественных зданий, церквей и монастырей, а затем и главную часть королевских собраний. О Musée Napoléon см. выше. После Наполеона Лувр постоянно пополнялся новыми приобретениями и пожертвованиями. б) Кабинет медалей и древностей при Национальной библиотеке—богатейшее собрание медалей (ок. 400000), камей, резных камней, драгоценностей, мелких пред-

---

[1]) Для общей ориентировки: Der Moderne Cicerone. Rom. W. Amelung, Antike Kunst. II. O. Harnack, Neuere Kunst seit Beginn der Renaissance. W. Helbig, Führer, durch die öffentlichen Sammlungen klassicher Altertümer in Rom, 2 тт., 3 изд. Лпц. 1912. Barracco et Helbig, La collection Barracco. Мюнх. 1894 (изд. Брукмана). Stuart Jones, Catalogue of the ancient sculptures of the Museo Capitolino, Оксф. 1912. W. Amelung, Die Sculpturen des Vatikanischen Museums, Рим 1903—1908, 2 тт. текста и 2 тт. таблиц.

[2]) A. Ruesh, Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli, Неаполь 1908.

метов искусства. в) Музей Клюни (Musée de Cluny) — огромное (свыше 12000 №№) собрание предметов всякого рода старины. г) Musée de Luxembourg—собрание произведений современных художников, преимущественно живописцев и скульпторов; произведения их хранятся в музее в течение 10 лет после их смерти, а затем поступают в Лувр или в провинциальные собрания. д) Музей Трокадеро—собрание слепков с памятников романской и готической скульптуры и этнографическая коллекция. е) Musée Guimet—собрание памятников, относящихся к культуре народов Дальнего Востока, восточной керамики. ж) Музей национальных древностей (S. Germain en Laye)—единственное в мире собрание памятников галльских, галло-римских и франкских.

Англия. Лондон. а) Британский музей — первое в мире учреждение по количеству и разнообразию хранящихся в нем памятников и по своей образцовой научной организации. Происхождение его сокровищ связано с именем Ганса Слона, который собрал различного рода коллекции и в своем завещании закрепил за своими согражданами права вечного пользования замком и музеем, под условием уплаты его наследникам 20000 фунтов стерлингов. Парламент в 1753 г. постановил приобрести музей Слона и тем положил основание Британскому музею, который был открыт в 1759 г. В 1801 г. в музей пожертвовано королем Георгом III египетские древности, в 1805 г. мраморы Тоунли, в 1806 г.—мраморы Эльгина: в последующее время в музеи поступили вещи, найденные при английских раскопках в Галикарнассе и других местах. По собранию памятников древне-восточного и классического искусства, равно и монет, музей не имеет себе равного. В настоящее время музей состоит из следующих восьми отделов: печатные книги, рукописи и надписи, гравюры и рисунки, восточные книги, древности египетские (основанием послужило коллекция французского ученого Деви) и ассирийские (гл. обр. из раскопок в Куюнджике), древности греческие и римские, древности британские и средневековые, монеты и медали [1]. б) Victoria and Albert Museum (ранее South Kensington Museum)—богатейшее в мире собрание предметов художественной промышленности. в) Национальная галлерея (осн. в 1824 г.)—осо-

[1]) Отдельные серии памятников британского музея образцово каталогизированы. A. H. Smith, Catalogue of sculpture (греческой и римской) 3 тт. 1892 сл. H. B. Walters, Catalogue of the bronzes greek, roman and etruscan, 1899. H. B. Walters, Catalogue of the terracottas, 1903. C. H. Smith u H. B. Walters, Catalogue of the greek and etruscau vases, 3 тт. 1892—96. A. J. Murray, Terracotta Sarcophagi greek and etruscan, 1898. A. S. Murrag u A. H. Smith, White athenian vases, 1896. F. H. Marshall, Catalogue of the finger rings greek, etruscan and roman, 1907. A. Maskell, Ivories, 1905. O. M. Dalton, Catalogue of the early christian antiquities, 1901. Сверх всего этого многотомные каталоги монет.

бенно богато представлена ранне-итальянская живопись, Веласкес, Клод Лоррен. г) Национальная галлерея британского искусства (Tate Gallery)—превосходное собрание новых английских картин и скульптур.

Германия. Берлин. а) Старый (осн. в 1824—28 г.г.) и Новый (осн. в 1843—55 г.г.) музей заключает в себе—первый: собрание памятников классической скульптуры и антиквариум (предметы греческой и римской художественной промышленности), второй—собрание гипсовых слепков (см. выше), итальянских скульптур, египетских древностей, гравюр. б) Национальная галлерея (осн. в 1876 г.), главным образом произведения новой немецкой живописи. в) Пергамский музей (Pergamon-Museum)—результаты раскопок в Пергаме (I,59). г) Музей императора Фридриха (Kaiser-Friedrich-Museum, осн. в 1898—1904 г.г.) картинная галлерея—немецкие, нидерландские, французские, испанские, итальянские школы; итальянская скульптура в мраморе и бронзе; скульптура древне-христианская и византийская; произведения мусульманского искусства; минц-кабинет [1]). д) Музей художественной промышленности (Kunstgewerbemuseum). е) Этнографический музей (Museum für Völkerkunde)—собрание доисторических древностей и троянские находки Шлимана; этнографические коллекции.

Дрезден. а) Альбертинум (осн. в 1884—5 г.г.)—собрание памятников античного искусства и новой скульптуры; коллекция гипсовых слепков. б) Картинная галлерея, являющаяся, в существенной своей части, созданием короля Августа III, который приобрел 100 первоклассных картин от герцога Франца д'Эсте в 1745 г.; в 1753 г. приобретена была, в Пьяченце, Сикстинская Мадонна, много голландских картин. Дрезденская галлерея, наряду с Лувром и флорентийскими галлереями, занимает первое место. Общее число картин старых мастеров достигает в ней до 2200,— новых около 300. Имеется также собрание гравюр и рисунков [2]). в Grünes Gewölbe в королевском замке содержит собрание памятников прикладного искусства, преимущественно из эпохи позднего Ренессанса и Рококо, изделия немецкого золотых дел мастерства XVI и XVII в.в., лиможские эмали, работы из хрусталя, слоновой кости, мейссенский фарфор эпохи Барокко, небольшое собрание картин, собрание монет (особенно средневековых и саксонских), медалей и пр. г) Иоганнеум (Museum Johanneum)—исторический музей (собрание оружия, домашней утвари, одежды; богатейшее собрание фарфора).

---

[1]) P. Schubring, Der Moderne Cicerone. Berlin. Das Kaiser Friedrich-Museum.

[2]) H. W. Singer, Der Moderne Cicerone. Dresden. Die Kön. Gemäldegalerie.

Мюнхен. а) Глиптотека, сооруженная в 1816 — 30 г.г., заключающая в себе памятники, главным образом, античной скульптуры (в том числе, фигуры Эгинских фронтонов и пр.), собранные баварским королем Людвигом I (тогда еще наследником престола) в 1805 — 16 г.г. б) Старая Пинакотека (осн. в 1826 — 36 г.г.) состоит из трех основных фондов: уже баварские князья XVI и XVII в.в. были ревностными собирателями памятников искусства; в 1805 г. переведены в Мюнхен знаменитая Дюссельдорфская галлерея; из нея происходят многочисленные картины нидерландской школы XVII в. (особенно Рубенс). В 1827 г. приобретено собрание Буассере (картины нижне-рейнской школы). При Людвиге I последовало дальнейшее увеличение галлереи: в 1828 г. приобретено собрание Валлерштейна и сделано много ценных покупок в Италии. При Пинакотеке собрание гравюр и рисунков, а также большое и ценное собрание греческих расписных ваз [1]. в) Новая Пинакотека (осн. в 1846—53 г.г.)—собрание новых картин, преимущественно мюнхенских художников; к Пинакотеке присоединен антиквариум—собрание египетских древностей и предметов классического прикладного искусства (терракотты, бронзы). г) Баварский Национальный Музей—богатое собрание памятников культуры, происходящих из Баварии, с доисторических времен и до конца XIX в.

Австрия. Вена [2]). а) Художественно-исторический музей (Hofmuseum) заключает в себе собрания памятников античного искусства и старины, происходящих отчасти из раскопок, произведенных в принадлежавших Австрии землях, а также египетскую коллекцию, собрание оружия, предметы средневекового и нового прикладного искусства, монеты и медали. б) Schatzkammer—богатейшее собрание драгоценностей и редкостей. в) Museum für Kunst und Industrie (осн. в 1863 г. по образцу Кенсингтонского музея)—исторический обзор развития художественной промышленности. г) Картинная галлерея, имеющая, в качестве основных фондов, собрания императора Рудольфа II, эрцгерцога Леопольда Вильгельма, эрцгерцога Фердинанда Тирольского, насчитывает в своем составе (свыше 2000 картин) представителей почти всех живописных школ; лучше всего представлены венецианцы, Дюрер и Рубенс [3]). д) Albertina (дворец Альберхта)—большое собрание гравюр и рисунков. е) Амбразская коллекция (начало положено в XVI в. эрцгерцогом

---

[1]) J. Sievecking und R. Hackl, Die Königliche Vasensammlung zu München, Мюнх. 1912.

[2]) W. Snida, Der Moderne Cicerone. Wien.

[3]) Собрания картин имелись еще в Академии Художеств, у гр. Лихтенштейна, гр. Чернина, гр. Гарраха, гр. Шенборна, Бухгейма и др.

Фердинандом Тирольским в замке Амбраз около Инсбрука)—предметы старинного вооружения и всякого рода редкости.

Венгрия. Будапешт. Национальный музей, осн. в 1834—1848 г.г., богатейшее собрание древностей, происходящих из раскопок и находок в Венгрии, очень важное для изучающих древности, происходящие из юга России.

Швейцария. Женева. Musée Fol—собрание памятников античного искусства и ремесла.—Цюрих—богатейший областной музей (преимущественно доисторические памятники, живопись по стеклу).

Бельгия. Брюссель. а) Musée de Peinture ancienne et de sculpture. б) Musée de Peinture moderne. в) Musées royaux de arts décoratifs—древности, предметы церковного обихода и пр.

Голландия. Амстердам. Rijksmuseum—богатая картинная галлерея, особенно голландских художников [1]). Лейден. Museum van Outheden—собрание египетских и греческих памятников [2]).

Дания. Копенгаген. а) Национальный музей, осн. в 1807 г. по инициативе R. Nyerup'a, организованный в своем. настоящем виде Ворсо в 1866—1869 гг., состоит из трех главных отделов: доисторические древности (мировое собрание); древности средневековые и нового времени до средины XVII в.; этнографические коллекции. б) Старая Глиптотека (det Gamle Glyptotek)—создание К. Якобсена, одного из самых замечательных меценатов новейшего времени, содержит первоклассное собрание античных памятников, главным образом скульптуры; среди них собрание римских портретных статуй и бюстов, а также скульптур из Пальмиры, может быть признано первым в мире; немало так же и оригиналов греческой скульптуры, а также составленное, под руководством Гельбига, собрание этрусских и итальянских древностей [3]). в) Новая Глиптотека (Ny-Carlsberg Glyptotek)—составленное также в значительной части на средства Якобсена—собрание памятников новой скульптуры (великолепно представлены французские художники), г) Kunstmuseum—собрание картин, скульптур и гравюр.

Швеция. Стокгольм. а) Национальный музей (осн. в 1850—1865 гг.) содержит: исторический музей или музей национальных древностей (начало положено в XVII в.)—собрание древностей, найденных в Швеции, с древнейших времен до наших дней

---

1) W. Steenhoff, Der Moderne Cicerone. Amsterdam.

2) P. Boeser, Beschreibung deraegyptischen Sammlung, Гаага 1905 — 1913.

3) Роскошное издание фирмы Брукмана: P. Arndt, La Glypto hèque Ny Carlsberg (с 1896 г.). Th. Wiegand, G. Körte, V. Schmidt, La Glyptothèque Ny Carlsberg. Les monuments étrusques et égyptiens, Мюнх. 1905.

(доисторический отдел не уступает копенгагенскому собранию); собрание предметов прикладного искусства; собрание памятников скульптуры античной и новой; собрание предметов домашнего обихода; картинную галлерею, б) Северный музей—этнографические коллекции и собрание оружия.

Норвегия. Христиания. а) Исторический музей—собрание северных древностей, этнографические коллекции. б) Норвежский музей — собрание памятников, иллюстрирующих норвежскую сельскую и городскую культуру с древнейшего времени.

Турция. Константинополь. Оттоманский музей, в теперешнем своем виде окончательно организованный в 1902 г., содержит богатейшее собрание хеттских, греческих, римских, византийских и мусульманских памятников „большого“ и прикладного искусства, происходящих, главным образом, из раскопок и находок бывшей Турецкой империи [1]).

Греция. Афины. а) Национальный Археологический музей (осн. в 1886—1889 гг.) содержит первоклассное и исключительное, по своему значению, собрание древностей, найденных на территории Греческого Королевства (за исключением хранящихся в местных музеях Олимпии, Дельф, Спарты [2]), Кандии на Крите и др.); с этим собранием соединено собрание древностей Греческого Археологического Общества [3]). В музее имеется и обширное собрание надписей, составляющее особый эпиграфический музей. б) Акропольский музей (осн. в 1878 г.) заключает в себе собрание всех памятников, найденных при раскопках на Акрополе за последние полвека. в) Нумизматический музей (в помещении Академии Наук)—богатое собрание античных и византийских монет из всех областей греческой культуры.

Египет. Каир. Египетский музей—первоклассное собрание египетских, греческих и коптских памятников, найденных в долине Нила. Начало собирания положено Мариэттом в 1857 г.; при последующих директорах музея, из которых, в особенности, плодотворна была деятельность Масперо, музей значительно возрос и является в настоящее время мировым музеем. Сначала музей помещался в Булаке, с 1889 г.,— в замке Гизе; в 1902 г. для него выстроено специальное здание в Каире. Коллекции музея имеют превосходные каталоги по отдельным группам памятников.

---

[1]) О музеях в юго-славянских столицах см. М. И. Ростовцев в Журн. Мин. Нар. Просв. 1911 г.

[2]) M. N. Tod and A. J. Wace, Catalogue of the Sparta Museum. Оксф. 1906.

[3]) J. N. Svoronos, Das Athener Natonal-Museum (1903 сл.) M. Collignon et Couve, Catalogue des vases peints du Musée National d'Athènes, Пар. 1902—1904.

Александрия. Музей греко-римский (осн. в начале XX в.)—собрание памятников (египетских, греко-римских и христианских), найденных в Александрии и ее окрестностях.

Алжир и Тунис—значительное количество местных музеев, содержащих древности из местных раскопок и находок [1]).

Северная Америка. Бостон. Музей изящных искусств—памятники античной скульптуры и художественной промышленности. Нью-Иорк. Metropolitan Muséum of Art—собрание памятников античного искусства (между прочим, коллекция кипрских древностей [2]).

Несомненно, представленный перечень не исчерпывает ни главнейших европейских, ни тем, менее, американских музеев, а также музеев, находящихся в Индии, Китае, Японии, сведениями о которых мы не располагаем. К тому же многие из музеев, и не имеющие обширных коллекций, не только могут, но и должны быть отнесены к числу главнейших по научной важности хранящихся в них, хотя бы и, сравнительно, небольших собраний. Наука очень нуждается в надежном и, в достаточной мере, полном сочинении музеографического характера, посвященном истории, описанию и характеристике хотя бы главных культурно исторических музеев.

25. Россия. Петроград. Эрмитаж. В 1755 г. Екатерина II поручила французскому архитектору Валлэн-де-ла Мотту построить при Зимнем дворце двухэтажное здание. Оно называлось сначала „Малым Зимним дворцом", а потом получило название „Эрмитаж" (буквально пустынь). Здание это соединялось с жилым помещением Екатерины и предназначено было служить, между прочим, помещением для трех картинных галлерей. В 1775 г. профессор архитектуры Фельтен закончил постройку так наз. Второго или Старого Эрмитажа. В 1779—1785 г.г. Джиакомо Гваренги построил Галлерею лож. При Николае I, в 1840 г., началась полная перестройка Эрмитажа и его расширение; работа производилась под руководством мюнхенского архитектора Кленце и придворного архитектора А. И. Штакеншнейдера; она была закончена в 1852 г.

Богатейшие собрания памятников искусства и предметов старины, хранящиеся в Эрмитаже, составились путем отчасти при-

---

[1]) Музеи прекрасно каталогизированы в издании: Description de l'Afrique du Nord. Musées et Collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie publiés sous la direction de M. R. de la Blanchère, Пар. 1890 и сл. (Musée d'Alger, 1890. Musée de Constantine, 1892. Musée d'Oran, 1893. Musée de Lambése, 1895. Musée de Cherchell, 1895. Musée Alaoui, 1897. Musée de Philippeville, 1898. Musée Lavigerie de Saint Louis de Carthage, 1899).

[2]) G. Richter, Catalogue of engraved gems of the classical stile, 1920.

обретений, отчасти передачи в него древностей, находимых при раскопках; количество пожертвованных вещей в Эрмитаже очень незначительно; для каждого жертвуемого предмета должно было быть испрашиваемо высочайшее соизволение. До 1918 г. Эрмитаж состоял из четырех отделений: а) Древностей, б) Средних веков и эпохи Возрождения, в) Картинной галлереи, г) Монетного (или Минцкабинета).

Отделение древностей, посвященное памятникам античного искусства и художественного ремесла, составилось таким образом. Еще Петр Великий поручил купить в Риме две античных скульптуры (одна из них — статуя Венеры Таврической), вошедшие потом в Эрмитаж. Основной фонд собрания скульптур составился из коллекции Лайд Брауна в Уимблендоне, приобретенной, в 1788 г., за 23000 фунтов стерлингов. Значительное пополнение фонд этот получил при Николае I, когда куплено было 24 скульптуры, происходящих, отчасти, из раскопок, произведенных Демидовым в Италии, а также когда приобретено было собрание 46 скульптур от графини Лаваль. При Александре II, при посредничестве тогдашнего директора Эрмитажа, Гедеонова, куплено было 78 скульптур из римского собрания Кампана. Из последующих поступлений нужно отметить приобретение собраний Голицына и Блудова и передачу, в 1894 г., памятников из Музея Академии Наук. В деле каталогизации Эрмитажа собранию скульптур, хотя оно далеко не может считаться первоклассным, посчастливилось: имеется полный, научно составленный Г. Е. Кизерицким, каталог „Музей древней скульптуры“ (4 изд., 1901); в нем каждый описанный памятник воспроизведен автотипически [1]).

Собрание древне-восточных памятников, египетских и ассирийских, составившееся, главным образом, из коллекций Кастильоне и Халил-бея, инвентаризировано В. С. Голенищевым: „Inventaire de la collection égyptienne“ (1891), „Описание ассирийских памятников“ (1897).

Из памятников прикладного искусства довольно значительная коллекция греческих ваз была, в свое время, каталогизирована Стефани (I,141) [2]). Помимо ваз, имеется собрание, сравнительно небольшое—терракотт, мелких бронз и пр.

Главную достопримечательность Отделения древностей Эрмитажа составляет собрание „эллино-скифских и сарматских“ древностей, а также древностей ранне-средневековых, огульно относимых к эпохе

---

[1]) См. также О. Ф. Вальдгауер, Краткое описание музея древней скульптуры, 1912; Римская портретная скульптура Эрмитажа, 1923.

[2]) См. также О. Ф. Вальдгауер, Краткое описание собрания античных расписных ваз, 2-е изд., 1912.

Великого переселения народов. Оно составилось из результатов раскопок, из случайных находок и пр. и заключает в себе вещи, происходящие из Причерноморья, Прикавказья, Сибири и др. мест России. Этот материал совершенно исключительного значения; по богатству, разнообразию и индивидуальности памятников равного ему ни в одном другом музее не имеется. Хотя многие из памятников Боспорской и Никопольской зал Эрмитажа послужили предметом специальных исследований (они указаны в первой части „Введения“), но до сих пор нет не только научного каталога их, но и более или менее толкового путеводителя. И стыдно признаться, что для общей ориентировки в этом драгоценном материале, который, казалось бы, в первую очередь должен был привлечь к себе внимание лиц, его хранивших и хранящих, приходится, за неимением ничего лучшего, обращаться к соответствующим страницам „Бедекера“ по России, пополняя сообщенные там сведения первыми тремя выпусками „Русских древностей“ Толстого-Кондакова (I,148) и „Antiquités du Bosphore Cimmérien“ С. Рейнака, где материал этот более или менее систематизирован.

Отделение Средних веков и эпохи Возрождения образовано в 1888 г., из двух больших собраний: Царскосельского арсенала и коллекции Базилевского. Царскосельский арсенал, начало создания которого восходит к 1811 г., пользовался всегда европейскою славой, благодаря своему восточному отделу. Европейский отдел в нем был представлен очень полно коллекцией оружия XVI в. Русский отдел составлен отчасти из приобретенного Погодинского древлехранилища (I,174), отчасти из предметов старинного вооружения, церемониальных доспехов и пр. [1]). Коллекция Базилевского представляет непрерывную серию памятников христианского искусства и европейской художественной промышленности от начальных эпох христианства до конца эпохи Возрождения [2]). Помимо этих основных фондов, в Отделение входили хранившиеся ранее при Монетном отделении русские древности домонгольского периода, т.-е. все важнейшие русские клады (I,176), а также древности восточные, в том числе вывезенные В. Г. Боком из Египта коптские ткани (I,165) [3]).

Начало создания картинной галлереи положено Петром I. Екатерина II приобрела собрания картин Гоцковского, графа Брюля,

---

[1]) Musée de Tzarskoé-Sélo ou collection d'armes de sa Majesté l'Empereur, de toutes les Russies (180 табл.), 1835—53; продолжение издания: „Царскосельский арсенал“ и пр. (40 листов рисунков), 1869.

[2]) Collection Basilevsky. Catalogue raisonné... par A. Darcel et A. Basilevsky, 2 тт., Пар. 1874.

[3]) Н. П. Кондаков, Указатель Отделения Средних веков и эпохи Возрождения, 1891. Э. Э. Ленц, Указатель Отделения Средних веков и эпохи Возрождения. 1. Собрание оружия, 1908.

сэра Роберта Уальполя; сверх того, чрез посредство Менгса и Рейфенштейна в Риме, барона Гримма, Дидро и Фальконэ в Париже, Екатерина покупала картины у известных тогда современных художников и делала последним специальные заказы. Александр I купил, в 1814 г., у бывшей императрицы Жозефины 38 картин и 4 статуи Кановы. В том же году было приобретено 67 картин из собрания амстердамского банкира Кузвельта. Николай I приобрел 30 картин из собрания бывшей голландской королевы Гортензии, 23 картины из галлереи генералиссимуса испанской армии Мануэля Годая и пр. Большое приращение получила галлерея при Александре III благодаря приобретению Голицынского музея. При Николае II самое крупное приращение—коллекция П. П. Семенова-Тяньшанского. Не отличаясь исключительным обилием нумеров (число их доходит, однако, до 2000), ни разностороннею полнотою своего состава, картинная галлерея Эрмитажа заключает немало шедевров эпохи процветания различных живописных школ (особенно испанской, французской, фламандской); что же касается голландской школы, в частности произведений Рембрандта, то Эрмитажу в этом отношении принадлежит первое место [1]). Начало составления нового каталога галлереи положено трудом Н. Н. Врангеля и Э. К. Липгардта, где описаны картины итальянской школы, в сопровождении альбома (1916) [2]). Собрание рисунков составилось, главным образом, из Брюлевской коллекции, дополненной потом различными приобретениями (всего лучше представлены французы). Собрание гравюр заключает свыше 200.000 листов (всего лучше представлены французские и английские граверы).

Нумизматическое Отделение Эрмитажа составилось, около 1775 г., из коллекций герцога Орлеанского, греческих, римских и западноевропейских монет и медалей, переданных, в 1894 г., из Академии Наук [3]), из находок на территории России и приобретений различных частных собраний. Общее число хранящихся в Эрмитаже монет и медалей превышает 200.000 экземпляров [4]). С отделением

---

[1]) Полный каталог галлереи был составлен А. И. Сомовым, в 3-х частях, 1892—95; в предисловии изложена история образования галлереи; в виде дополнения описаны 86 картин галлереи древнегреческой и римской живописи, выполненных на медных досках восковыми красками художником Гильпенспенгером в Мюнхене.

[2]) Прекрасно составлен А. Н. Бенуа „Путеводитель по картинной галлерее Эрмитажа“, П. 1911.

[3]) Они хранились там в бывшей кунсткамере, или кабинете Петра Великого; восточные монеты были переданы в Азиатский музей Академии Наук.

[4]) Над приведением в порядок Эрмитажного собрания монет много потрудился покойный долголетний хранитель Эрмитажа А. К. Марков, специалист, главным образом, по восточным монетам; помимо инвентарных каталогов их, А. И. Маркову принадлежит сочинение „Топография кладов восточных монет“, П. 1910.

Нумизматики соединено отделение глиптики, основной фонд которого составляет приобретенная Екатериной II коллекция герцога Орлеанского.

За время существования монархического строя Эрмитаж рассматривался не столько, как государственное и народное достояние, сколько как частная, царская собственность. Он состоял в ведении императорского двора. Управление Эрмитажем обыкновенно вверялось высшим придворным сановникам. Многие их хранителей Эрмитажа—в особенности лица немецкого происхождения (преизбыток в хранительском составе Эрмитажа, преимущественно в Отделении древностей, „немецкого элемента“—одна из его специфических особенностей),—считая Эрмитаж царскою собственностью, с своеобразною ревностью охраняли его сокровища, и получить доступ к научным занятиям памятниками, хранящимися в Эрмитаже, особенно в Отделении древностей, было не всегда простым и легким делом.

В период, наступивший после крушения монархического строя, в организации Эрмитажа произошли изменения. В него поступило много памятников искусства и старины из загородных дворцов (Павловск) [1]) и иных собраний. Эрмитаж получил значительное приращение своего помещения за счет Зимнего дворца. Наконец, была переустроена его внутренняя организация; в связи с этим происходит и незаконченная еще перегруппировка его коллекций. Вся эта работа совершалась и совершается под руководством теперешнего директора Эрмитажа, избранного его Советом из состава хранителей, С. Н. Тройницкого. К сожалению, бывшее ранее всегда бесплатным посещение Эрмитажа, как и других музеев, теперь стало платным; будем надеяться, что это — далеко нежелательное нововведение—мера временная.

В настоящее время Эрмитаж состоит из четырех отделов, подразделяющихся на отделения. Первый отдел—отдел древностей—состоит из отделений: а) классического Востока, а) греко-римского, в) эллино-скифского, г) Кавказа, Ирана, средней Азии и стран мусульманского Востока, д) древне-христианских, византийских и русский древностей [2]). Второй отдел—Картинная галлерея—состоит из отделений: а) испанская и итальянская школы, б) голландская школа, в) нидерландская и фламандская школы, г) французская и

---

[1]) Бывшими владетелем Павловска, вел. кн. Константином Константиновичем, было предпринято изящное издание художественных сокровищ Павловска („Павловск“). Каталог памятников древнего искусства был составлен Стефани (П. 1872).

[2]) См. О. Ф. Вальдгауер, Путеводитель по Отделу древностей (отделения классического востока и греко-римское). 1922. Л. А. Мацулевич, Временная выставка церковной старины, 1922. И. А. Орбели, Временная выставка сасанидских древностей, 1922.

английская школы, д) XIX век [1]). Третий отдел—Историко-художественный—прикладного искусства—состоит из отделений: а) Средние века и Возрождение, б) Новое время; в это отделение вошла и бывшая так называемая галлерея драгоценностей—собрание предметов, принадлежавших царской фамилии [2]). Четвертый отдел: а) отделение нумизматики (нумизматика классическая, восточная, русская, западно-европейская) и б) отделение глиптики.[3])

Открытый 7 марта 1898 г., в помещении бывшего Михайловского дворца (построен в 1819—25 г.г. по плану Росси) Русский музей содержит произведения русской живописи и скульптуры, поступившие из Эрмитажа, где они до того времени хранились, Академии Художеств, дворцов Царскосельского и Зимнего. За свое четвертьвековое существование художественный отдел Музея постоянно пополнялся; большие приращения он получил, по примеру Эрмитажа, и за последние годы. В 1912 г. в него поступило богатое собрание икон из коллекции Н. П. Лихачева (см. I,186) [4]). Помимо художественного отдела в музее отделы этнографический и историко-бытовой.

При Академии Наук находятся музеи: а) антропологии и этнографии (с галлереей Петра Великого), б) Азиатский (восточные монеты и древности). При Академии Художеств, кроме упомянутого (стр. 42) музея гипсовых слепков, состояли музей картин и скульптур русских художников и так называемых Кушелевская галлерея, содержащая собрание картин, главным образом, голландской и французской школ [5]). При училище технического рисования барона Штиглица—прекрасный художественно-промышленный музей (особенно богато представлены восточные ковры, фламандские гобелены, лиможские

---

[1]) См. Первая Эрмитажная выставка, 1920. Новое отделение картинной галлереи. Франц. иск. XVII и XVIII вв. Каталог выставки картин раннего Возрождения в Италии, 1922.

[2]) А. Н. Кубе, Путеводитель по Отделению Средних веков и эпохи Возрождения. 1921 (по ясности и толковости один из образцовых путеводителей). С. Н. Тройницкий, Фарфоровые табакерки Эрмитажи, 1915; Путеводитель по отделению фарфора, 1921; Краткий путеводитель по галлерее серебра, 1922; Каталог вееров XVIII в., 1923 г.; Английское серебро, 1923. Должно приветствовать предпринятое Эрмитажем издание своего периодического органа („Сборник Эрмитажа, вышло два выпуска), посвященного изданию и иследованию хранящихся в музее памятников; желательно, чтобы эта программа неукоснительно выдерживалась и чтобы в содержание „Сборник" не входили статьи—какими бы достоинствами они ни отличались—, не имеющие непосредственного отношения к памятникам Эрмитажа.

[3]) См. М. И. Максимова, Краткий каталог античных резных камней, 1923.

[4]) Имеются общие каталоги и путеводители по художественному отделу. См. также „Отчет Русского Музея за 1922 г." 1923.

[5]) Каталог галлереи составлен Б. К. Веселовским, П. 1886.

эмали, фарфор, испанско-мавританская и итальянская майолика, стекло, французская мебель XVII и XVIII в.в.). [1]) Принадлежавшие ранее частным владельцам знаменитое собрание Строгановых [2]), собрания Юсуповых, Шуваловых, Шереметевых обращены ныне в государственные дворцы-музеи [3]). Тоже нужно сказать и о собраниях, хранившихся в загородных дворцах: Гатчинском, Павловском, Царскосельском, Петергофском.

Из московских музеев самым старым является Оружейная Палата в Кремле (I,100 сл.), заключающая богатое собрание русского и иноземного оружия, царских облачений, корон (в том числе и „Шапку Мономаха"), предметов „царского чина", огромную коллекцию золотой и серебряной утвари и пр. [4]). В Кремле же помещалась Патриаршая ризница (предметы церковного облачения и утвари).

„Публичный и Румянцевский музей", основанный гр. Н. Румянцевым и предоставленный им в публичное пользование, в 1828 г., гр. А. Румянцевым, был перевезен, в 1861 г., из Петрограда в Москву. Музей содержит: а) собрание монет, б) этнографическую коллекцию („Дашковский Музей", в) картинную галлерею (русские и иностранные художники). Богатейшее собрание картин и рисунков русских художников сосредоточено в „Третьяковской галлерее", обязанной своим возникновением и пополнением щедрости, уму и вкусу братьев Павла и Сергея Михайловичей Третьяковых, принесших свое собрание в дар городу в 1892 г. [5]). В „Историческом музее" (1875—83 г.) хранились, распределенные по отдельным залам, предметы веков каменного, бронзового и железного—преимущественно из находок, сделанных на территории Европейской и Азиатской России, предметы классического искусства и художественного ремесла из Южной России и Кавказа, предметы христианского искусства оттуда же, а также из Киева, Новгорода, Владимира, Суздаля и пр. При музее имеется и собрание монет, над составом и изучением которого много потрудился и трудится давнишний хранитель собрания, А. В Орешников. Судя по „Краткому путеводителю „Музея"

---

[1]) А. А. Карбоньер, Каталог предметов стеклянного производства и живописи на стекле, П. 1893; Каталог предметов глиняного, фаянсового и майоликового производств, П. 1899.

[2]) Картинная галлерея, собрание миниатюр, работы из стекла, фарфора, слоновой кости, эмали; несколько скульптур античных и эпохи Возрождения.

[3]) Музейным фондом изданы: Краткий путеводитель по Строгановскому дворцу-музею (1922) и Каталог (инвентарного типа) Юсуповской галлереи (1920).

[4]) Имеется подробное описание Оружейной Палаты в 10 частях, с фотогравюрами.

[5]) Помимо Третьяковской галлереи в Москве было не мало частных собраний памятников живописи, русской и иностранной, у Боткина, Остроухова, Щукина, Морозова и пр.

(3 изд., М. 1923 г.), последний в настоящее время перестраивается: его задача-представить историю русского социального быта в его памятниках от древнейших культурных слоев до средины XIX в. Принцип собрания не национальный, а территориальный: в музей входят не только памятники русской культуры, но и всех народов, так или иначе связанных с территорией России. Намечена организация шести разрядов: а) Археологический, б) Исторический общий, в) Исторический специальный, г) Исторических источников, д) библиотека, е) функциональный. Художественно-Промышленный музей (при Строгановском рисовальном училище) заключает собрание образцов русской архитектуры, живописи, орнамента, предметов китайского производства и пр. Открытый в 1912 г. Музей изящных искусств (I,135), помимо упомянутого (стр. 42) собрания гипсовых слепков, хранит первоклассное собрание памятников египетских, составлявших ранее коллекцию В. С. Голенищева (об издании „Памятники" Музея см. I,138) [1].

Во многих русских провинциальных городах существуют археологические и художественные музеи. Число их за последние годы, повидимому, еще увеличилось. Главнейшие из музеев следующие: в Киеве—а) Музей Хойновского (древности из находок в России, собрание картин, оружия и пр.). б) Собрание Ханенко (древности и картины) [2]. в) Собрание Терещенко (картины русских художников). г) Музей древностей и искусств (южно-русские находки). д) Музей при Киевской Духовной академии (I,126); в Одессе—прекрасный городской музей при Обществе Истории и Древностей (I,117); в Екатеринославе—областной музей имени А. Н. Поля (каталог 1905 г.); в Тифлисе—Кавказский музей: богатый этнографический отдел и собрание древностей из находок в долине Куры и Кубани, в областях Риона и Терека и пр. [3]); в Казани—городской музей: древности из Билярска и Болгар, ананьинского могильника (I,124), золотоордынские и пр., собрание монет; в Минусинске—Публичный музей: предметы каменного и бронзового веков из сибирских находок и пр. Можно было бы еще упомянуть о собраниях древностей в Новгороде, Пскове, Твери, Ростове, Смоленске, Саратове, Феодосии, Ташкенте и пр.

Ставшие самостоятельными государствами Эстония и Латвия обладают: первая—музеем в Дерпте (Юрьеве) при универси-

---

[1]) Из частных московских собраний надлежит отметить имевшиеся богатое собрание древностей Уваровых в Поречье (имеется каталог) и собрание предметов русской старины XIV—XVII вв. Шабельской.

[2]) Б. И. и В. И. Ханенко, Собрание, Киев 1899 сл.

[3]) П. С. Уварова, Каталог археологического отдела Кавказского музея, М. 1902.

тете (небольшое, но умело подобранное собрание гипсовых слепков и небольшое собрание античных оригинальных памятников) [1]) и в Ревеле (Эстонский провинциальный музей), вторая—музеем в Риге (серебряная утварь, оружие). В Польше много частных собраний. В Финляндии—Исторический музей в Гельсингфорсе.

Успеху археологической науки в России оказана была бы большая услуга, если бы предпринята была полная регистрация всех имеющихся в настоящее время в России музеев, с кратким хотя бы обозначением их содержания и с приведением указаний на имеющуюся музеографическую литературу. Мы окружены археологическими и художественными богатствами, но мы слишком мало делали и делаем для того, чтобы пустить эти богатства в научный обиход. Недостаточно открывать и собирать памятники искусства и старины; недостаточно устраивать музеи; необходимо изучать музейный материал. Первым же шагом к систематическому изучению памятников является приведение их в известность, иными словами—точная и толковая их регистрация по месту их нахождения. Такая регистрационная работа являлась бы вместе с тем и хорошей школой для начинающих и для молодых археологов.

IV.

26. По своему основному характеру, археология относится столько же к числу наук филологических, сколько и наук исторических. Поэтому тот метод, которым пользуются при археологических занятиях, покрывается, строго говоря, методом, применяемым при занятиях как теми, так и другими науками. Во всяком случае, какой-либо особый археологический метод вряд ли есть нужда придумывать, равно как не приходится говорить и о каком-то особом „подходе“ при занятиях археологией. Если и существуют в методе археологических зинятий некоторые специфические особенности, отличающие его от метода историко-филологического, то это об‘ясняется характером того материала, над которым приходится археологу работать.

Филолог изучает письменные памятники исторического прошлого; археолог изучает вещественные памятники того же прошлого. И тот, и другой при изучении должны прежде всего, быть уверенными в том, что памятник, подлежащий изучению, подлинный, а не представляет собою продукт фальсификации. Грубая подделка, конечно, сразу бросается в глаза. Но есть подделки, как было

[1]) Вл. К. Мальмберг и Э. Р. Фельсберг, Античные вазы и терракотты, Юрьев 1910; Античные мраморы и бронзы, Юрьев 1911.

указано выше, тонкие, сработанные по всем правилам искусства. Тогда признать памятник поддельным возможно только в результате тщательного критического анализа, на основании внимательного рассмотрения всех внешних и внутренних свойств памятника, его сюжета, его композиции, его стиля, всех мельчайших деталей.

Филолог изучает памятник с точки зрения его внешней формы и внутреннего содержания. Та же работа предстоит и археологу. Филолог стремится к тому, чтобы изучаемый им памятник предстал, с внешней стороны, в возможно исправном и совершенном виде. К тому же будет стремиться и археолог. Он бережно очистит памятник от всего постороннего, что пристало к нему за давностью времен его существования; если памятник реставрирован в новое время и если реставрированные части могут быть, без ущерба для сохранности памятники, удалены, археолог их удалит; если они, по тем или иным причинам, удалены быть не могут, археолог, при изучении памятника, конечно, не примет их во внимание. С другой стороны, если памятник нуждается в необходимой реставрации для своего сохранения, археолог позаботится о ней и, если может, исполнит ее сам, или поручит, под своим наблюдением, исполнить сведущему в этом деле лицу. При последующем изучении памятника он, конечно, не забудет о тех частях памятника, которые пришлось в нем реставрировать.

Филолог, изучающий памятник древней письменности на основании его рукописного предания, дает внешнее описание рукописи и рукописей, в которых текст памятника дошел. Археолог представит описание внешности памятника и сообщит о ней все необходимые сведения. Если филологу приходится изучать памятник на основании печатного его издания, он удостоверится, прежде всего, точное ли, в смысле установления текста, это издание и достаточно ли полно оно воспроизводит рукописное предание. Точно так же и археологу, изучающему памятник не в подлиннике, а при помощи его воспроизведения, надлежит удостовериться, насколько последнее точно и в совершенстве ли оно передает подлинник.

Филолог, изучающий памятник с его внутренней стороны, усвоит себе его содержание. Археолог опишет содержание памятника, его сюжет и его орнаментацию, равно как и его внешнюю форму. Подобно филологу, археолог даст себе отчет во всех деталях, представляемых содержанием памятника, и все нуждающееся в нем в об'яснении постарается об'яснить. Как филолог, так и археолог установит тот вид или разряд, к которому памятник принадлежит—один в области литературного творчества, другой в области творчества художественного. Филолог подыщет соответствующие аналогии формального и реального характера к изучае-

мому памятнику; то же сделает и археолог. Если возможно и если нужно, и филолог, и археолог отметят „идею“ памятника. Наконец, и тот, и другой определят время памятника, ту школу, к которой он принадлежит; постараются установить, если это возможно, имя автора памятника; охарактеризуют его стиль, и в результате всей этой длительной, требующей большого напряжения работе отведут памятнику надлежащее место в истории однородных с ним памятников, с тем, чтобы затем указать ему такое же надлежащее место в тех дисциплинах, которые занимаются изучением памятников письменных и вещественных в их общеисторическом развитии, т.-е. в истории литературы и в истории искусства. При этом всякий раз, когда филологу и археологу, при их занятиях памятниками, придется обращаться, по ходу работы, к сопоставлению и сравнению изучаемого памятника с другими, ему однородными или с ним разнородными, или сопоставлять показания вещественных памятников с показаниями письменных источников, или оценивать различные версии этих показаний, поскольку они сохранились в литературной или документальной традиции,—и филологу и археологу придется прибегать к тем методологическим приемам исследования, которые об‘емлются общим понятием „исторической критики“, этой основной базы всякого исторического изучения.

Свести всякого рода методологические приемы к каким-нибудь определенным законам или правилам немыслимо и бесполезно, если считать научные занятия чем-то живым, а не мертвым, делом конкретным, а не абстрактным. Невольно вспоминается тут одно, на наш взгляд, глубоко верное замечание. Покойный А. В. Никитский, в Prolegomena к своим „Исследованиям в области греческих надписей“ (Юрьев 1901) говорит о „методологии“ эпиграфики. Наш общий с ним учитель, покойный Ф. Ф. Соколов, в рецензии на книгу А. В. Никитского („Труды Ф. Ф. Соколова“, П. 1910, 610 сл.) заметил: „Мне кажется, что никаких особенных хитростей или технических приемов метода г. Никитского не представляет. Она не что иное, как самое внимательное изучение надписи, какое возможно; самое полное знание всех других надписей, и прежде всего всех надписей, подходящих к изучаемой, так или иначе близких к ней; самое полное знание древних авторов; наилучшее возможное знание греческого языка. При этом необходим навык в чтении надписей. Кто наилучшим образом, наиболее полно удовлетворяет этим требованиям, тот и есть наилучший издатель надписей“ и, добавим от себя, знаток их.

Применяя эти требования к изучению археологических памятников (надписи, до известной степени, относятся к числу их), можно было бы формулировать и основные правила „археологиче-

ской методологии“ так: самое точное, самое внимательное изучение памятника, какое возможно, самое полное знание всех других памятников, относящихся к той или иной отрасли археологии (классической, византийской, восточной, русской и пр.), и прежде всего всех памятников, подходящих к изучаемому, так или иначе близких к нему, в зависимости от той или иной группы их (скульптурных, живописных, архитектурных, ваз, терракотт, эмалей и пр. и пр.): самое полное знание письменных источников, имеющих отношение к изучаемому памятнику и к группе одновременных с ним памятников; наилучшее знакомство с археологическим материалом вообще. При этом необходим навык в уменье „читать“ памятники, т.-е. уметь смотреть на них и их об‘яснять, прежде всего, самому себе, а затем и другим.

27. Уменье „читать“ памятники с тем, чтобы истолковывать их, составляет предмет археологической герменевтики. Последняя должна основываться на правилах, выводимых эмпирическим, а не метафизическим путем [1]).

Первым необходимым условием для того, чтобы подойти к правильному истолкованию памятника, заключается уменье, как на

---

[1]) На этом справедливо настаивает заслуженный ветеран археологической науки, недавно скончавшийся профессор университета в Галле, К. Роберт (C. Robert) в своей книге: „Archäologische Hermeneutik. Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke“, Берл. 1919. Книга Роберта, хотя она и относится исключительно к области классической археологии, с большою пользою может быть проштудирована всяким археологом. В кратком введении автор говорит об уменьи смотреть на памятник, зарисовать его и описать, а затем рассуждает, основываясь постоянно на реальных данных, о наименовании фигур на памятнике; о различных способах истолкования его, поскольку оно основывается на а) сюжете, б) на мифе, давшем основу для сюжета, в) на указаниях литературных источников, г) на сопоставлении с другими памятниками, д) на обстоятельствах экспозиции памятника в древности, его окружающей обстановки, его находки в новое время; заключительная часть книги посвящена вопросам, касающимся критики литературных источников, дополнения недостающих частей памятника, памятников поддельных, неправильно истолкованных, вовсе неистолкованных, равно как и о причинах, почему некоторые памятники не могут быть истолкованы и пр.—Подробно и обстоятельно рассмотрены, в приложении к классической археологии, основные приемы, описания памятников и их истолкования в сочинении Деонна (I, 86) причем автор дает примеры описания памятников в их групповой последовательности (архитектурные, скульптурные, живописные) и примеры истолкования памятников по способам выражения человеческой фигуры в изобразительном искусстве; в заключение разбирается вопрос о способах датировки памятников.—Вопросам археологической методологии уделено большое внимание и в „Handbuch der Archäologie“ Булле (I,86).—Приводимые ниже соображения о различных способах изучения памятников основаны на материале, доставляемом классическою археологиею, как ближе мне известном и доступном. Смею думать, что примеры, взятые из области классической археологии, не только могут, но и должны найти себе применение, если не в частностях, то в общей основе, для других отраслей археологии, помимо классической, если читатель согласен с общими соображениями, высказанными на стр. 7 сл. первой части „Введения“.

это указано было выше (стр. 6 сл.), правильно смотреть на него. Для контроля этого уменья правильно смотреть на памятник существует два способа: а) зарисовать памятник, б) описать его. Наиболее же надежный средство состоит в об'единении и того и другого, и зарисовки памятника и описания его. Во всяком случае, из двух указанных способов, зарисовки и описания, последний и легче осуществим и, в существе своем, более пригоден для целей правильного истолкования памятника.

Не говоря о том, что для того, чтобы зарисовать памятник, нужно обладать хотя бы минимальною техническою ловкостью и опытностью, не всегда и не для всякого археолога доступною, даже самый ловкий и опытный рисовальщик, если он не является в то же время и археологом, нуждается в контроле со стороны последнего. Иной раз получить точный рисунок памятника оказывается и невозможным, при всем старании: памятник может быть неудачно выставлен, недостаточно хорошо освещен, имеет плохую сохранность. В таком случае неизбежно придется обратить внимание на возможно подробное и тщательное описание памятника, которое, и само по себе, является, повторяем, наилучшим контролем для уменья правильно и точно рассмотреть его, так как, при описании памятника, интеллектуальные силы человека действуют более интенсивно, чем это бывает при зарисовке, где главную роль, помимо упомянутых внешних благоприятных условий, играет острый, зоркий и восприимчиво-чуткий глаз.

Приступая к описанию памятника, должно установить внешний вид, в каком он поступил в руки археолога, собирающегося его описывать. Если памятник дошел неповрежденным, в том виде, в каком он был в свое время создан, то можно приступить непосредственно к исследованию его внешнего вида. Но такие счастливые случаи полной сохранности памятника, особенно в приложении к античным памятникам, чрезвычайно редки. Если даже памятник дошел в неповрежденном виде, все же очень часто, от пребывания памятника в земле, или даже просто от долговременного его существования на поверхности земли, материал, из которого он сделан, подвергся тем или иным химическим процессам, изменившим его поверхность в отношении цвета (патина на бронзовых предметах, изменение красочных тонов на фресках, иконах и картинах, ирризация на стеклянных изделиях и пр.). Все эти изменения должны быть приняты в расчет при описании памятника, равно как самым тщательным образом должны быть отмечены все, даже самые ничтожные повреждения, испытанные памятником, и таким образом, вполне точно установлена в описании степень его сохранности. В особенности возможно точное и детальное описание внешности

памятника должно сопутствовать его издание в первый раз, когда памятник впервые пускается в научный оборот. К тому же самому нужно стремиться и в том случае, когда памятник включается в научный музейный каталог, или занимает свое место в общем „своде“ (corpus) тех или иных серий памятников.

Нужно, однако, иметь в виду, что никакое, самое тщательное и точное описание памятника не достигнет своей цели, если к этому описанию не будет приложено его точного, по возможности механическим путем полученного, воспроизведения. С другой стороны, ошибочно было бы думать, будто последнее может заменить описание. Если даже допустить настолько совершенное воспроизведение, что при нем все детали памятника переданы с абсолютною ясностью, все же описание необходимо: далеко не всякий исследователь памятника, даже и на самом точном его воспроизведении, сразу же заприметит все детали.

Самое описание памятника должно быть возможно сжатое, без лишних слов и, тем более, без лишних фраз. Сжатое и вместе с тем точное описание делает памятник наглядным; расплывчатое, а в особенности снабженное „цветами красноречия“ описание затемняет его. Разумеется, если к тому есть более или менее твердые данные, описание должно сопровождаться, хотя бы, попыткою дать ему наименование и кратко об‘яснить. Описание должно быть строго и безусловно об‘ективным; всякого рода предположениям или суб‘ективным мнениям лица, дающего описания, в нем не должно быть места [1]).

Существенными элементами в каждом описании должны быть признаны следующие: а) класс или разряд, к которому памятник принадлежит (статуя, рельеф, фреска, ваза и пр.), и его внешний вид; б) материал, из которого памятник сделан, с возможно точным обозначением его сорта (напр. мрамор наксосский, паросский, пентелийский; сорта глины и пр.); в) размеры памятника (в метрической системе), подробности которых зависят от его характера; так, при указании размеров архитектурных фрагментов можно удовольствоваться, если дано воспроизведение фрагмента, приведением его масштаба; при целиком сохранившихся статуях следует обозначать ее общую высоту; при статуях поврежденных необходимо отметить общую высоту сохранившейся части, а также расстояния между отдельными ее частями, при задрапированных статуях—ширину бедер, плечей, длину рук и пр.; при вазах доста-

---

[1]) Образцовыми, в смысле точности, наглядности и деловитости, описаниями должны быть признаваемы и до сих пор описания памятников античной скульптуры (в музее гипсовых слепков в Берлине), составленные в 60-х г.г. Фридериксом и переработанные затем Вольтерсом (I, 79, прим. 3).

точно отметить их высоту, но при вазах в форме чаш—также и диаметр; при монетах и весах следует указывать их вес; г) происхождение памятника и обстоятельства его находки, если он найден при раскопках; д) место нахождения или хранения памятника в настоящее время; д) литература, посвященная памятнику (по крайней мере, главнейшая) и его воспроизведения (по крайней мере, наиболее точные); ж) степень сохранности памятника, с точным обозначением всех недостающих частей, состояния поверхности, всех даже мельчайших дополнений и реставраций; з) описание формы памятника и изображенного на нем сюжета.

Каждый отдельный класс памятников имеет свою собственную технику описания. Она вырабатывается путем практики. Теоретическое же указание можно дать одно: всякое описание должно быть, по возможности, сжато, но, вместе с тем, наглядно заключать в себе одни фактические данные, без каких-либо суб'ективных домыслов или предположений описывающего памятник, место которым не при его описании, а при его научном обсуждении. Самая техника толково составленного научного описания, лишь на первый взгляд, может показаться делом простым; в действительности, это дело далеко не легкое, и научиться ему можно лишь в результате долгих упражнений, самым подходящим местом для которых являются занятия или в университетских археологических семинариях, под руководством преподавателя археологии, или в музеях, под руководством опытного хранителя. Первым этапом самостоятельной работы всякого начинающего археолога и должно было бы служить поручение ему его руководителем составить описание того или иного памятника, сначала несложного, затем более сложного, причем полезно предлагать для описания памятников не только оригиналы их, но и графические их воспроизведения. При этой работе над описанием памятников начинающий археолог лучше и вернее всего изощрит свой глаз в деле уменья так смотреть на памятник, чтобы, в конце концов, научиться „читать“ и понимать его [1]).

Следует отметить еще одну мелочь, имеющую, однако, существенное значение при всяком описании. В нем постоянно приходится иметь дело с терминами „правый“ и „левый“ (правая рука,

---

[1]) Познакомиться с образцами научных описаний различных памятников можно лучше всего по таким образцово составленным каталогам, какими являются каталоги Британского музея, Берлинских и Мюнхенских музеев, Лувра и Парижской Национальной библиотеки, некоторых римских музеев (особенно упомянутые выше: каталог ватиканских скульптур Амелунга, „Führer“ Гельбига и пр.). Из русской археологической литературы указываем, как на могущие служить образцами, на описания, сопровождающие издания памятников искусства и старины, в трудах Вл. К. Мальмберга, Я. И. Смирнова, Б. В. Фармаковского.

левая нога; справа, слева; направо, налево и т. д.). Что считать при описании правою и левою стороною? Считать ли ту и другую с точки зрения описываемого памятника, или с точки зрения дающего его описание археолога? Необходимо раз навсегда принять за правило исключительно первую точку зрения, как единственно правильную и не могущую повести ни к каким недоразумениям. Если приходится давать описание памятника, сюжет которого заключает в себе несколько фигур, во всяком случае, больше двух, то всякий раз при обозначении „справа“ или „слева“, „направо“ или „налево“ от такой-то фигуры, следует повторять ее наименование: напр. направо от Зевса Афина, направо от Афины Аполлон, направо от Аполлона щит и т. д. Бояться утомительных повторений при описании не приходится: описание, прежде всего, должно быть вполне точным, и в жертву этой точности следует принести то, что̀ может, в иных случаях, казаться излишним и скучным. Из этого, однако, далеко не следует думать, будто описание должно быть во что бы то ни стало сухим; если человек, дающий описание, может сделать его красочным, тем лучше; он может развернуть здесь пред читателем всю свою палитру, но только без кричащих и неуместных цветов красноречия.

28. После описания памятника должно обратиться к его внешнему восстановлению, поскольку оно оказывается возможным и целесообразным. Если памятник дошел в фрагментарном состоянии, нужно попытаться фрагменты соединить; если имеются лакуны между фрагментами, их следует дополнить, но постольку, поскольку это необходимо для дальнейшей сохранности памятника. Если в исследуемом памятнике имеются новые прибавки (реставрации), в особенности если они сделаны неправильно или нарушают стиль и характер памятника, их должно удалить, опять-таки постольку, поскольку это не принесет вреда памятнику. Все это работа очень сложная, требующая и особой умелости, и специальных знаний, и особого такта.

О реставрации древних памятников было говорено выше. Если памятник дошел в фрагментарном состоянии, но фрагменты все сохранились, работу над их соединением следует передать опытному технику, под контролем и за ответственностью археолога. Если фрагменты сохранились не все, между тем все же их достаточно для того, чтобы восстановить форму памятника, восстановление это должно быть произведено, под руководством археолога, специалистом-техником. При этом, однако, ни один, даже ничтожнейший, фрагмент памятника не должен быть оставлен без внимания, и, если его не удастся включить в состав памятника, он должен быть, при экспозиции последнего, обязательно помещен при нем, а не от-

дельно; еще более недопустимо, чтобы он оставался в каких-нибудь кладовых, складах, кабинетах и пр. Желательно, как на это было указано выше, все реставрируемые части памятника оттенять так, чтобы даже обыкновенный обозреватель не принял их за части, принадлежащие к составу памятника, но чтобы он сразу же усмотрел в нем части новые.

29. Независимо от внешнего восстановления памятника (реставрации) стоит его научное восстановление (реконструкция), т.-е. восстановление отсутствующих в нем частей, поскольку такое восстановление оказывается возможным, а также восстановление памятников утраченных, коль скоро для этого имеются налицо надежные и достаточно полные данные, заключающиеся или в памятниках ему аналогичных или в его описаниях, дошедших до нас в литературной традиции. Реконструкция памятника может быть изложена или словесно, или в рисунке, или в реальной действительности, при помощи воспроизведения утраченного памятника в соответствующей модели. Понятно, последний способ наилучший, но он и очень сложен, и дорог. Первый способ, т.-е. словесная реконструкция памятника, вряд ли достигнет цели: как бы полно и красиво памятник ни был реконструирован путем словесного выражения, мы все же без надлежащего графического его изображения вряд ли составим себе о нем подобающее представление. Поэтому чаще всего прибегают к среднему способу, т.-е. к графической реконструкции, сопровождая ее необходимыми пояснениями путем слова.

Графическою реконструкциею чаще всего пользуются при реконструкции памятников архитектуры. Античная архитектура вся проникнута законосоразмерною строгостью; поэтому нередко, даже при помощи небольших указаний на размеры памятника и при наличии незначительного числа сохранившихся его остатков, оказывается возможным реконструировать более или менее точно и полно все сооружение целиком[1]).

---

[1]) Образцами таких реконструкций могут служить: реконструкция эгинского храма, исполненная Фихтером (Ad. Furtwängler, Aegina, табл. 33—39), и реконструкция милетской залы совета, исполненная Кнакфусом (Th. Wiegand, Milet, II, табл. 14). О попытках реконструкции Галикарнасского мавзолея на основании показаний литературных источников см. в Каталоге скульптур Британского музея, т. II, 75 сл. Реконструкции французских архитекторов, при большой иногда художественности выполнения, отличаются фантастичностью и потому большого научного значения не имеют; особенно это нужно сказать о реконструкции олимпийских сооружений, исполненных Лалу (Laloux et Monceaux, La restauration d'Olympie, Пар. 1889). Еще меньшее научное значение имеют реконструкции зданий, исполненные в уменьшенном виде в моделях из пробки, бывшие в большом ходу в XVIII и в первой половине XIX в. Для педагогических

Для произведений скульптуры графическая реконструкция большого значения не имеет, равно как и уменьшенные модели скульптур. Для реконструкции последних единственный надежный путь— гипсовый слепок (см. выше). При реконструкции таких статуй, для которых существуют реплики, подражания или воспроизведения их на монетах, вазах и т. п., должны быть прежде всего сопоставлены и в надлежащей мере использованы все эти побочные источники для восстановления фрагментарного или утраченного оригинала. И тут работа художника-скульптора постоянно должна, конечно, контролироваться археологом [1].

Для произведений античной живописи, фресковой и вазовой, графическая реконструкция недостающих частей большого практического значения не имеет и к ней прибегают сравнительно редко. Тем с бо̀льшим вниманием археологи занимались, от времени до времени, графической реконструкцией таких живописных произведений, которые известны только благодаря сохранившимся их описаниям. Особенно привлекала к себе внимание попытка реконструировать фрески Полигнота, украшавшие лесху книдян в Дельфах, на основании описания их у Павсания (подробности см. в указанной, I, 153, книге Б. В. Фармаковского, который предложил и свою реконструкцию). Пробовали также графически реконструировать „Амиклейский трон“ и „Ларь Кипсела“, подробно описанные Павсанием (попытки реконструкций указаны в соответствующих местах издания Павсания Гитцига-Блюмнера, см. выше), а также „Щит Ахилла“, описание которого сохранено в „Илиаде“ [2]. К проч-

---

целей полезны модели зданий из гипса; имеются, напр., модель афинского акрополя—работа скульптора Лауница, модель Парфенона—работа Нольте и др.

1) Как бы художник-скульптор ни был одарен, какими бы обстоятельными сведениями в области античного искусства он ни обладал, работать в стиле античных скульпторов он не в состоянии, да и не станет стремиться к этому, а постарается создать произведение на античный сюжет в своем стиле, над которым будет, может быть, веять дух античного искусства, но который не будет, даже и в малой степени, подражанием ему, или воспроизведением его. Покойный скульптор Г. Р. Залеман, удивительно хорошо знавший и понимавший античную скульптуру, в исполненном им фризе для Московского музея изящных искусств, изображающем сцены из олимпийских состязаний, образцово показал, как может современный скульптор, разрабатывая античный сюжет, остаться художником-творцом, а не подражателем. Вопросами реконструкции сложных скульптурных памятников, какими являются фронтонные изваяния, украшавшие древне-греческие храмы и иные сооружения, много и с большим успехом занимался Вл. К. Мальмберг, сопоставивший результаты своих занятий в упомянутом ранее труде (I, 152), который должен быть признан в этом отношении трудом руководящим. См. также поучительный этюд того же Вл. К. Мальмберга о реставрации Бельведерского торса (I, 155).

2) И. К. Линдеман, Щит Ахиллеса в сборнике в честь П. С. Уваровой.

ным результатам все эти реконструкции, однако, не привели, да и вряд ли когда-либо приведут, так как твердой почвы и об'ективных данных для этого нет.

30. Всякий памятник, и взятый сам по себе, и поставленный в группу памятников с ним однородных или ему аналогичных, получает надлежащее значение лишь тогда, когда он с наивозможною точностью датирован. Поэтому и в археологии хронология имеет ту же важность, что и в истории и, при изучении памятника на определение его времени должно быть обращаемо главное внимание исследователя, который должен стремиться к тому, чтобы число недатированных памятников постепенно сокращалось, и чтобы слишком широкие хронологические границы в археологии и исторической, и, в особенности, доисторической суживались. Строго говоря, первая задача и главное стремление исследователя, занимающегося доисторическими памятниками, и должны быть направлены на то, чтобы обратить их из доисторических в исторические, путем более точной и определенной их хронологической фиксации.

Установление хронологических дат в археологии представляет для исследователя задачу не только не менее легкую, но, в некоторых отношениях, даже и более трудную, чем это имеет место в истории.

Можно указать три основных способа определять время памятника. Первый способ—самый надежный; к сожалению, пользоваться им приходится сравнительно редко и по отношению лишь к единичным памятникам, именно к тем, которые либо сами содержат в себе указание на время их возникновения в виде надписи, находящейся на памятнике (см. выше, 19 сл.), либо о которых имеются точные хронологические указания в письменных или документальных источниках, к ним относящихся. В исключительных случаях дата памятника может быть определена, благодаря таким указаниям, совершенно точно; например, на воздвигнутом в Афинах памятнике Лисикрата стоит имя афинского архонта, отправлявшего свою должность в 334 г. до Р. Х.; благодаря этому указанию, мы и датируем памятник Лисикрата определенно этим годом. Иногда надпись, вырезанная на памятнике, называет имя лица, его посвятившего; если время жизни этого лица известно, то известно и время памятника (например, на колоннах Эфесского храма Артемиды стоит имя лидийского царя Креза). Иногда, на основании хорошо известных исторических событий, упоминаемых в надписи, относящейся к памятнику, получается возможность определить, хотя бы приблизительно, в пределах десятилетия, время его возникновения. Надпись на базе статуи Победы, работы Пеония (см. выше, 22 сл.), упоминает о войнах мессенцев и навпактцев; эти войны,

по имеющимся известиям, происходили или ок. 450 г. до Р. Х., или после 425 г.; следовательно, статуя была поставлена либо в средине V в. до Р. Х., либо в конце 20-х г. г. того же века. Наконец, надписи художников (см. выше, 24 сл.) также помогают в некоторых случаях определять время сооружения памятника. Хронология памятников, извлекаемая из показаний документальных источников, является самою надежною и ценною, так как в данном случае исследователь пользуется вполне об'ективными данными.

На втором месте должно поставить те указания, которые извлекаются для хронологии памятника из источников литературных, относящихся или к самому памятнику, или к обстоятельствам, поведшим к его созданию. Лишь в редких, исключительных, случаях, когда показания литературного источника вполне определенны и не вызывают никаких сомнений, ими можно пользоваться с безусловным доверием. Гораздо чаще, когда этих данных нет на лицо, показание литературного источника может быть принято лишь после произведенной критической работы о степени его достоверности. Например: указание, сохраненное Филохором о том, что Парфенов был освящен в 438 г. до Р. Х., могло быть принято лишь после того, как доказана была достоверность Филохора в сообщаемых им хронологических датах вообще.

Эта, так сказать, историческая хронология касается исключительно лишь крупных, пользовавшихся известностью, памятников. А как датировать памятники мелкие, незначительные, о которых напрасно было бы и ожидать найти упоминания в литературных источниках? Тут вступает в свои права своя „археологическая“ хронология, основывающаяся либо на данных, доставляемых совокупностью тех обстоятельств, при которых памятник был найден, либо на данных, извлекаемых из самого памятника; обыкновенно, впрочем, обоими этими видами данных приходится пользоваться одновременно, проверяя и дополняя один род данных другим.

Хронологические указания, извлекаемые из совокупности данных, относящихся к находке памятника, приложимы, конечно, только к тем памятникам, которые поступили в распоряжение науки в результате научно поставленных и тщательно произведенных раскопок. Для установления хронологии находимых при раскопках памятников существенное значение имеет тот слой, в котором памятник найден: ясно, памятники, найденные в верхних слоях, по времени позднее памятников, найденных в нижних слоях [1]).

---

[1]) В этом отношении большую услугу для датировки ольвийских памятников дали установленные Б. В. Фармаковским, при его раскопках в Ольвии, „культурные“ слои ее.

Однако, и хронология, устанавливаемая на основании наблюдения слоев, имеет лишь относительную ценность, а в некоторых случаях может оказаться вовсе непригодной, если, например, установлено, что на том месте, где производится раскопка, позже устроены были погребения, или если естественным путем происшедшие перемены в отдельных слоях раскапываемой земли перепутали последовательный порядок их. Но коль скоро удастся установить определенные даты для одного или нескольких слоев, на основании находимых в них и доступных датировке отдельных предметов, можно приблизиться к довольно точному определению хронологии памятников.

В связи с развитием техники раскопок выработались и специфические признаки, во многом помогающие установлению археологической хронологии. Теперь можно считать общепризнанным признаки, в роде, например, следующих: в более ранние эпохи для архитектурных сооружений, памятников скульптуры, предметов домашней утвари обыкновенно употреблялся более грубый и легче поддающийся обработке материал, который затем сменялся более благородным. Впрочем, хронология, выводимая на основании наблюдений над материалом, может иметь только относительное значение, так как употребление того или иного материала всецело зависит от местных условий (так, например, бронзовый век на севере Европы продолжался гораздо дольше, чем на юге; на юге дольше, чем на классическом Востоке и пр.).

От материала в тесной зависимости стоят также и технические приемы его обработки. Из наблюдений над историческою преемственностью этих приемов могут быть также выводимы ценные наблюдения для хронологии.

Все же чаще всего для решения хронологических вопросов в археологии приходится исходить из исследования самого памятника, его форм и его стиля. Стилистический анализ памятника в большинстве случаев служит единственным исходным пунктом для установления его хронологии. Этот анализ указывает на последовательные изменения, как общего, так и частного характера, в ходе развития однородных групп памятников, или групп близких одна к другой. Но стилистический анализ может оказаться в руках исследователя и обоюдоострым оружием, если пользоваться им без должной осмотрительности, без надлежащей точки опоры, если исследователь будет доверять только своему „чувству стиля". Такой анализ, основанный только на суб'ективном чувстве исследователя, в конце концов, может оказаться убедительным только для него самого. Нужно и стилистический анализ построить на об'ективном фундаменте. Как этого достигнуть в вопросах, касающихся хронологии памятников?

Надо выбрать среди них такой, время которого может быть установлено достаточно определенно при помощи тех или иных об‘ективных признаков, не основанных на исследовании только его стиля; иными словами, нужно взять в основу памятник, время которого с точностью установлено при помощи документальных или надежных литературных источников. Изучив внимательно стиль такого вполне определенно датированного памятника и отправляясь от стиля ему свойственного, нужно, при помощи сравнительного метода, сопоставлять с этим памятником памятники близкие к нему по стилю, отмечая черты сходства и черты отличия, составляя своего рода скалу последовательных изменений стиля отдельных памятников. Чем ближе в стилистическом отношении последние будут стоять между собой, тем надежнее можно будет помещать между ними всякий новый памятник. Нужно принять, однако, во внимание, что для различных эпох возможность датировать памятники на основании их стиля бывает неодинаковою. В общем можно сказать, что в более ранние эпохи, равно как и в эпохи под‘ема искусства преемственность стиля и языка формы проявляется определеннее, чем это наблюдается в эпохи господства рутины и шаблона. Плодотворное изучение стиля памятников может протекать только лишь на исторической основе. Вот почему всякий археолог должен быть, вместе с тем, и историком искусства; иначе он, при суждении о стиле памятника, или станет „эстетом“—в самом жалком значении этого слова,—или окажется беспомощным в своих занятиях и будет сопоставлять между собою такие памятники, которые не только не одновременны по своему происхождению, но и глубоко различны по своему внутреннему содержанию.

31. Очень часто вопросы, касающиеся хронологии памятника, стоят в тесной связи с его истолкованием (эксегесой, интерпретацией, герменевтикой) вообще, так что они могут быть решены или в связи с последним, или даже в конечном результате его.

Истолкование памятника может быть, с одной стороны, внешним, с другой—внутренним. Под внешним истолкованием памятника разумеется установление его первоначального назначения, определение той цели, которой памятник призван служить. Внутреннее истолкование памятника состоит в уяснении его формы, его орнаментации, его сюжета.

Начинать нужно с внешнего истолкования памятника. Та цель, ради которой он сделан, определяет, прежде всего, основные черты его формы, величины, материала и пр., и эта внешняя форма зачастую является основою и исходным пунктом для всего остального. От внешней формы памятника зависит и ею обусловливается

его внутреннее содержание, его орнаментация. И это приложимо не только к предметам обиходным, к предметам, так называемого, прикладного искусства, но и к памятникам „grand art“. „Искусство для искусства“ в сущности громкая фраза; такого искусства никогда не существовало, по крайней мере, в „здоровые“ эпохи его истории. Представления об „идеально-прекрасном“, не имеющем в виду никакой реальной цели, представления, которыми обусловлена бо̀льшая часть эстетических теорий XIX века, затрудняла правильное понимание сущности развития искусства, так как тут произведение искусства насильственно отрывается не только от той исторической среды, в которой оно возникло, но и от свойственного ему реального назначения, придающего ему тот или иной определенный характер. Попытка истолковывать памятник искусства, не принимая в расчет отношений, существующих между его целью и назначением, с одной стороны, художественной формою и реальным содержанием—с другой, никогда не приведет к прочным результатам.

Способы, при помощи которых можно притти к внешнему истолкованию памятника, различны и зависят от характерных свойств самого памятника. Предметы домашней утвари, прикладного искусства получают свое истолкование в зависимости от того употребления, которому они предназначены служить. Тем не менее, такие, например, античные сосуды, для которых нет аналогий в новой художественной промышленности и назначение которых не бросается сразу в глаза, получили правильное свое истолкование только благодаря тому, что на самих античных изображениях встретились указания, для какой цели сосуды эти служили. Вазовая картина всегда должна быть об‘ясняема в связи с формою сосуда, который она украшает. С другой стороны, иногда назначение сосуда выясняется из его сюжета и орнаментации. В архитектуре назначение здания обыкновенно определяется на основании его плана. Чем индивидуальнее план, тем, конечно, труднее определить назначение здания. Иногда декоративное убранство здания помогает об‘яснить его назначение; но иногда оно может ввести и в заблуждение. Из того обстоятельства, что центральною фигурою на фронтонных изваяниях Эгинского храма является Афина, долгое время признавали, что храм этот и был посвящен этой богине; найденная надпись показала, однако, что храм принадлежал не Афине, а Афайе. Определить назначение скульптурного произведения, составлявшего некогда часть одного связного целого (напр. группы фронтонных фигур и пр.), бывает иной раз очень нелегко, и вопрос удается решить только окольными путями, напр., стилистическим анализом памятника, определением его сюжета; с другой стороны, последний стано-

вится иногда понятным только после того, как определено назначение памятника [1]).

32. Под внутренним истолкованием памятника разумеется, прежде всего, выяснение его реального содержания, в противоположность к уразумению его формального назначения и употребления.

Реального истолкования требуют все те формы и изображения, которые, по своему характеру, выходят за пределы того, что́ можно назвать только отвечающим целесообразному назначению памятника. Сюда относится, прежде всего, его орнаментация. Если мы имеем пред собою, скажем, обыкновенный сосуд с ручкою, без всякой орнаментации, то, разумеется, здесь напрасно стремиться к какому-либо внутреннему истолкованию. Но если сосуд украшен растительным или животным орнаментом, возникает вопрос: является ли этот орнамент исключительно декоративным, или ему следует приписать то или иное, более глубокое, значение Линейный и растительный орнамент обыкновенно имеет только декоративное значение; но когда в качестве орнаментации изображено животное, или человеческая фигура, тогда вопрос не может быть решен так просто. Вопрос о значении орнамента—только ли он декоративный, или имеет более глубокое значение—может быть решен в ту или иную сторону, если мы с изучаемым памятником сравним характер орнаментации на других экземплярах той же группы памятников, а также исследуем и характер орнаментации, свойственной всей эпохе, к которой изучаемый памятник относится. Чем орнаментация проще и обыденнее, тем менее данных усматривать в ней какое-нибудь скрытое внутреннее значение; чем орнаментация богаче и, в особенности, индивидуальнее, тем более оснований такое значение предполагать.

Фигурные изображения на памятнике стоят иногда, как и его орнаментация, в служебном к нему отношении (декоративная скульптура храма, картина на вазе, рельеф с историческим сюжетом), или же эти изображения имеют самодовлеющее значение (культовая статуя, посвятительный рельеф, декоративная группа). Однако, для практической стороны истолкования памятника эти различия не имеют обязательной силы: они выступают на первый план лишь при исследовании тех способов выражения, которыми пользовался художник при создании памятника. Важнее определить, при истолковании фигурных изображений, в одной ли только фигуре выражено внутреннее содержание памятника, или же, для уяснения

[1]) В качестве примера можно указать на статую юноши, попавшую из собрания Альба в глиптотеку Ny Carlsberg, в Копенгагене; статуя эта, принадлежащая, несомненно, к числу фронтонных изваяний, послужили точкою опоры для отнесения к ним же и других двух памятников того же собрания Подробности у Вл. К. Мальмберга, Древне-греческие фронтонные композиции, 383 сл.

этого содержания, нужно принять в расчет все изображенные фигуры, или большинство их. И в том и в другом случае следует, при определении того значения, какое имеет данная фигура (или фигуры), обращать, в первую очередь, внимание на ее внешние аттрибуты, одежду, позу, движение и всякого рода иные внешние признаки, однако, для фигуры характерные. Чем примитивнее искусство, тем бо́льшая возможность предоставляется удовольствоваться уяснением этих внешних черт. Египетское искусство ограничивалось почти одною только внешнею характеристикою фигур; ассиро-вавилонское искусство сделало лишь первые шаги к тому, чтобы давать и внутреннюю характеристику; развитое греческое искусство стало прибегать все более и более к применению различных средств чтобы придать изображенной фигуре внутреннюю характеристику, и в этом отношении оказало влияние на все последующие искусства европейских, а отчасти и вне-европейских, народов [1]).

Археологическая герменевтика или внутреннее истолкование античных, классических, памятников имеет свою историю, познакомиться с главными сторонами которой важно и для установления наиболее правильных и рациональных приемов в деле истолкования памятников вообще. До Винкельмана в известных тогда античных статуях и рельефах искали, по вполне понятным причинам, почти исключительно изображения из римской истории и римской жизни. Винкельман первый признал в тех памятниках, которые были в его распоряжении, господство греческих мифов и сказаний и даже настолько увлекался таким „мифологическим“ способом толкования, что и на изображениях повседневной жизни склонен был усматривать те или иные мифологические сцены. Цоэга (I,36) уже освободился от увлечения мифологией и шел при истолковании сюжетов памятников по пути трезвой критики. Затем, однако, в деле археологической герменевтики наступила пора нового увлечения. С одной стороны, стали стремиться установить, по возможности, полное согласие в толковании сюжетов на вещественных памятниках с таким же толкованием, почерпаемым из литературной традиции; более того, старались археологию вывести из филологии, как из основного фундамента. С другой стороны, вошло в моду, несомненно, под влиянием трудов Крейцера в области греческой символики, символическое толкование сюжетов, изображенных на памятниках; на почве такого символического истолкования сюжетов, изображенных на греческих вазах, нередко стоял и Гергард (I,37). Увлечению символикою нанес решительный удар Лобек своею замечательною книгою

[1]) Поучительные замечания см. в небольшом трактате Ланге (Julius Lange) „Die Geschichte eines Ausdrucks“ (перевод с датского) Лпц. 1900.

„Aglaophamus“, появившеюся в 1829 г., изучение которой—независимо от положительных результатов, к которым пришел Любек и которые отчасти опровергнуты, отчасти могут быть оспариваемы—можно рекомендовать и в настоящее время всякому, кто питает особую склонность везде и во всем усматривать „символическое“ и „мистериозное“. В деле археологического истолкования от символического кошмара науку освободил, преимущественно, Отто Ян (I,41), значение которого заключается, главным образом, в том, что он перенес в археологическое истолкование строгий филологический метод и основанные на нем технические приемы. Это неизбежно, однако, должно было повести к тому, что в толкованиях Яна филология доминировала над археологией, хотя сам Ян постепенно от этого господства и освобождался. Окончательно же освободился от него Брунн (I,78), принцип которого при истолковании памятников состоял в том, чтобы объяснять памятник из рассмотрения его самого и из сравнения его с другими памятниками, привлекать показания письменных источников только в тех случаях, когда археологические знания оказываются недостаточными и отрывочными. Брунн освободил археологию от опеки ее со стороны филологии, но он, сам прошедший прекрасную филологическую школу у таких филологов, какими были Велькер и Ричль, никогда не мог забыть того, чем археология обязана филологии и насколько тесно обе они между собою связаны. Брунн настаивал лишь на том, чтобы, по возможности, исходить при истолковании памятника из него самого. По стопам Брунна пошел Фуртвенглер (I,79), который в своих вводных статьях к изданию собрания Сабурова (Ad. Furtwängler, La collection Sabouroff. Monuments de l'art grec, 2 тт., Берл. 1883—8), а также к упомянутому выше (стр. 48) изданию „Griechische Vasenmalerei“ дал, на образцах, прекрасные указания общего характера для истолкования различных видов памятников античного искусства и художественного ремесла [1]). У Фуртвенглера еще в большей степени, чем у Брунна, заметно стремление освободить археологию от присущей ей прежде „филологической учености“. И такое стремление нужно только приветствовать, помня, однако, что оно не должно совершаться слишком прямолинейно, что как в филологическом материале, так и в самом филологическом методе найдется и для археолога немало пригодного и полезного. Нужно лишь то и другое умело выбрать.

Для истолкования памятника с его реальной стороны имеются два, в основе своей различных, способа: a) сравнение памятников

[1]) Образцовым истолкователем был также французский археолог Райэ (Ol. Rayet). См. его сочинения „Monuments de l'art antique“ (2 тт., Пар. 1884) и „Etudes d'archéologie et d'art“ (Пар. 1888).

между собою; б) литературная традиция. Обоими этими способами, если это возможно, нужно пользоваться одновременно. Если литературной традиции нет, приходится прибегать к сравнительному анализу памятников, причем последние должны быть привлекаемы в возможно большем количестве. Археологу всегда полезно помнить завет Гергарда: кто видел один памятник искусства, ни одного не видел; кто видел их тысячи, один видел (monumentorum artis qui unum vidit, nullum vidit, qui milia vidit, unum vidit).

Между средствами выражения, которыми пользуется словесное искусство и искусство изобразительное, существует принципиальное различие. Изобразительное искусство обладает не только особым формальным, но и своим собственным духовным законом. Невозможно переложить содержание поэтического произведения в картину, рельеф и пр.—и наоборот. Невозможно одинаково полно выразить ту или иную идею, то или иное чувство, с одной стороны, словом, с другой—изображением на плоскости. Ясно, слово обладает большею подвижностью, способностью, разносторонностью. В свою очередь, все то, что̀ воспроизведено наглядно и осязательно, производит более непосредственное и интенсивное воздействие. Далее, все выраженное словесным искусством имеет своею задачею, прежде всего, передать то или иное реальное содержание; форма, в которую последнее облечено, конечно, очень важна и зачастую обусловливается содержанием, но она никогда не может иметь самостоятельного значения. Словесное искусство, лишенное содержания,—набор слов. В изобразительном искусстве изображение между содержанием и формою иное. Можно указать на целый ряд памятников в любом искусстве, особенно прикладном, имеющих чисто бытовое значение, где, в сущности, никакого реального содержания нет, а есть только форма, хотя от этого художественное достоинство таких памятников нисколько не становится меньшим. Наконец, при оценке тех средств, какими пользуется изобразительное искусство для своего выражения, постоянно приходится считаться с привходящими обстоятельствами: с способностями и темпераментом художника, с его отношением к художественной традиции, с его общим образованием, с его отношением к культуре своего времени, к изображаемому сюжету и т. д. Ни один из этих факторов не может быть оставлен без внимания, если мы стремимся дать исчерпывающее реальное истолкование художественного произведения.

Главная задача при этом истолковании состоит в том, чтобы заставить памятник „говорить“. При этом, однако, более всего истолкователь должен опасаться давать памятнику субъективное истолкование, исходя из своих вкусов, симпатий, настроений, приписывать создателю памятника то, что̀ ему, истолкователю, хочется

в него вложить и чего создатель памятника совершенно не имел в виду. От этой опасности можно легче всего уберечься в том случае, если при истолковании памятника исходить не из взглядов и настроений своей эпохи, а изучить добросовестно ту эпоху, когда памятник создан; не памятник переносить в свою эпоху, а самому переноситься в эпоху памятника. Коротко говоря, истолковывать памятники можно и должно только исторически, а не метафизически, эстетически или как-либо иначе; истолковывать их нужно конкретно, а не абстрактно.

Из этого следует, что никогда не следует истолковывать памятник в его изолированности. Нужно поставить истолковываемый памятник в соотношение с однородными ему памятниками, возникшими в то же или близкое к нему время, при одинаковых условиях, при одинаковой исторической обстановке. Вот почему важно иметь в своем распоряжении „своды“ памятников. Обладая, при истолковании данного памятника, возможно бо́льшим количеством аналогий, легче выделить в нем черты индивидуальные, только ему присущие, и черты типичные, свойственные многим однородным памятникам, и черты шаблонные, характерные для всех их. Точно так же не следует отдельное изображение на памятнике истолковывать само по себе, изолированно, но всегда лишь в связи с остальными изображениями на памятнике, сравнивать истолковываемое изображение с однородными же изображениями, происходящими из той же или близкой эпохи.

Если для сюжета, изображенного на памятнике, имеется также и литературная традиция, последняя, при истолковании памятника, не должна быть оставлена без внимания. При этом следует, однако, иметь в виду то отличие в средствах и способах воспроизведения, о котором упоминалось выше, в искусстве изобразительном и в искусстве словесном: средства и способы первого, по сравнению со вторым, всегда оказываются заключенными в определенные границы. Поэтому изобразительное искусство не может в этом отношении соперничать с искусством словесным, не может дать воспроизведение та̀к, ка̀к на это способно последнее. И то и другое искусство черпают свой материал из одного и того же источника—из текущей действительности, из области религиозных представлений, мифов, сказаний и т. п. Поэтому, конечно, в обоих искусствах могут находить свое отражение одни и те же сюжеты, одни и те же идеи. Из этого, однако, никоим образом не следует заключать, будто изобразительное искусство в деле понимания того или иного сюжета обязательно должно находиться в какой-то зависимости от искусства словесного. Не только монументальное, „большое“ искусство идет тут своим путем, но и искусство мелкое,

прикладное сохраняет здесь, или может сохранять, вполне свою самостоятельность. То, что мы называем теперь „иллюстрацией“ литературного произведения, появилось лишь в позднюю пору античности, когда стали появляться рукописи некоторых литературных произведений, снабженные иллюстрациями, в виде так называемых миниатюр [1]). В противоположность искусству словесному, обладающему способностью „рассказать“ то или иное событие, искусство изобразительное может только „характеризовать“ его, выбрав для этого соответствующий материал из всего состава события и подвергнув этот материал соответствующей трактовке, иными словами, использовав для характеристики события те его моменты, которые Лессинг называл „плодотворными“. Конечно, в выборе этих моментов художник свободен, но иногда свободен не вполне: его выбор может быть, до известной степени, ограничен назначением памятника, требованиями со стороны заказчика и т. д. Это ограничение не относится, впрочем, к грекам, художественная культура которых стояла на такой высоте, что нет данных предполагать существования каких-либо особых предписаний для греческих художников в деле выбора сюжета.

При выборе сюжета, равно как и при его трактовке, греческое искусство считалось, повидимому, только с художественными требованиями. Каждый сюжет оно избирает осмысленно и сознательно, украшая сосуд для питья вина сценами из „Дионисовского цикла“, погребальную вазу — сценами из области культа мертвых, шлем—сценами военного характера. Однако, заслуживает внимания то обстоятельство, что греки и в этом отношении далеко не были педантами, и на сосудах для питья вина, например, можно было воспроизводить не обязательно Дионисовские, но и иные сюжеты; то же, в известной степени, приложимо и к инвентарю погребальной обстановки. В декоративной скульптуре храмов наряду с сюжетами, имеющими непосредственное отношение к данному храму (например сцены из мифа об Афине на фронтонах Парфенона), встречаются и сюжеты, почерпнутые из общей сокровищницы греческой мифологии (например, кентавромахия на западном фронтоне Олимпийского храма). Никогда, однако, греки не брали в цветущую пору своего искусства сюжетов аллегорических, т.-е. не давали фигурного воспроизведения отвлеченным идеям и понятиям.

---

[1]) Название „миниатюра“ происходит от слова „миниум“ — красная краска (киноварь или сурик), которою старинные каллиграфы расцвечивали инициалы и отмечали рубрики в рукописях. Древнейшие дошедшие до нас рукописи с миниатюрами принадлежат к IV—V в.в. по Р. Х. Это Ватиканская рукопись Вергилия и Амброзианская рукопись (в Милане) „Илиады“.

Несомненно, с другой стороны, что на выбор сюжета всегда должно было оказывать влияние то место, или то пространство, на котором сюжет развертывался. Это применимо не только к греческому искусству, но и ко всякому иному, не только к незначительным художникам, но и к величайшим. С этого, так сказать, „художественною экономиею“ пространства постоянно следует считаться при истолковании всякого сюжета. Полезно при этом помнить, что как в литературе, так и в искусстве, вплоть до XIX в., не существовало того, что̀ теперь называется авторским или художественным правом собственности. Античный художник берет свои „сюжеты“ и „мотивы“ отовсюду, как из области мифической и реальной жизни, так и заимствует их из имевшихся образцов в искусстве и прошлом и настоящем, современном художнику. В особенности, если тот или иной сюжет получил окончательно свою формулировку в предшествующее время, всякий художник, берущий тот же сюжет, считал своим правом его использовать применительно к той задаче, которая пред ним стояла. Само собою разумеется, художнику не возбранялось, если он к тому чувствовал себя призванным и способным, видоизменить существующий тип, дать ему дальнейшее развитие, даже заново его переработать.

В этом коренится явление, наблюдаемое главным образом, в античном искусстве, но которое можно проследить и в искусстве средневековом и эпохи Возрождения—в особенности если иметь в виду прикладное искусство — явление, с которым следует считаться при истолковании сюжета памятника: господство того, что̀ обыкновенно называется традицией в воспроизведении сюжета. Под этой традицией следует понимать не создание раз навсегда установленных типов, но возникновение своего рода художественных схем, в рамки которых, смотря по надобности, могли вкладываться сюжеты и совершенно иного содержания. Так, египетское искусство создало тип сидящего мужа с руками, положенными на колена, со взором, устремленным прямо, в торжественно спокойной позе. Кто так изображен: бог, царь, знатный человек, можно определить только на основании соответствующих аттрибутов. Греческое архаическое искусство создало схему обнаженного молодого мужа; статуи таких мужей—их условно прозвали „Аполлонами“—можно было посвятить, как изображения божеств, в храм, поставить, в качестве посвящения, в священный участок, поместить, как надгробный памятник, на могиле. Кого изображает та или иная статуя, можно решить опять-таки только на основании аттрибутов, надписи, окружающей статую обстановки [1]). В сценах битв постоянно повторяю-

[1]) О статуях „Аполлонов“ см. W. Deonna, Les Apollons archaïques, Женева 1909.

щийся тип—воин, опирающийся на колено: в такой позе изображен коринфянин на надгробном рельефе Дексилея, лапиф—на фризе Фигалийского храма, гигант—на рельефе Пергамского алтаря и пр. и пр. Подобного рода „схематические" фигуры нашли потом большое применение в греко-римском искусстве, перешли из него в искусство древне-христианское, а оттуда в византийское и вообще средневековое [1]).

Применение определенных схем в памятниках искусства касается, впрочем, не столько отдельных фигур или тех или иных групповых сочетаний, сколько общего расположения сюжета, в зависимости от приходящегося на него пространства. При истолковании сюжета нужно помнить, что воспроизведение его в том или ином виде, с привлечением или опущением тех или иных подробностей, зависит от размеров и условий того пространства, которое для сюжета отводится. Всякий вещественный памятник формально стеснен местом для воспроизведения сюжета в несравненно большей степени, нежели произведение словесное. С другой стороны, при той или иной трактовке сюжета на памятнике всегда могут оказаться не заполненные места, которые, по художественным соображениям, требуют заполнения орнаментальными мотивами (так наз. заполнительный орнамент). Эти мотивы стоят вне какого-либо отношения к основному сюжету памятника. И было бы в высшей степени рискованно и методически неправильно, при истолковании памятника, стремиться, во чтобы то ни стало, дать реальное об'яснение таким на нем подробностям, которые могли появиться только в силу указанных формальных соображений. Иногда и очень ученые археологи, а в особенности новички в археологии, при толковании памятников, склонны бывают об'яснять, исходя из них, больше, чем на то дают право сами памятники. Археологи руководствуются при этом, вероятно, тем соображением, что все на памятнике непременно имеет свой смысл, а потому и все должно получить соответствующее этому смыслу об'яснение. Но подобного рода в высокой степени осмысленное

---

[1]) Установлением и разбором подобного рода схем в греческом искусстве много занимался Вл. К. Мальмберг в своих работах в области греческой вазовой живописи, а также в своих статьях, посвященных истолкованию некоторых классических памятников из южной России (см. I,155). См. также Н. А. Щербаков, К вопросу об одинаковых рисунках на древне-греческих росписных сосудах. Сборник в честь М. К. Любавского, М. 1914.— Было бы в высшей степени полезною и плодотворною задачею заняться систематическим исследованием вопроса о применении тех или иных „схем", об их последовательной эволюции, о наблюдаемых в них изменениях на протяжении всего античного и средневекового искусства; о той роли, какую играет „художественная схема" в искусстве нового времени. В истории иконописи важно было бы проследить историю возникновения и дальнейшей эволюции иконописных подлинников. Основы для такого исследования заложены в трудах Н. П. Кондакова (I, 169).

отношение к изображаемому сюжету мы в праве пред'являть к великим мастерам, к крупным художественным созданиям. А ведь не все памятники искусства—шедевры, не все создатели их — первоклассные художники. Древние греки более трезво, чем то делаем иногда мы, смотрели на художественную деятельность: в их глазах художники не обязательно должны были открывать неизвестные, новые пути; они были βάναυσοι, деятельными работниками, стремившимися к созданию хороших произведений по правилам унаследованной художественной техники, к возможному усовершенствованию ее. Такими βάναυσοι, в греческом смысле, является большинство художников, или вообще лиц, занимающихся художественным творчеством, во все времена и у всех народов, и подходить к оценке произведений этого большинства, особенно в деле истолкования сюжета, с нашими чувствами, с нашими стремлениями значило бы пытаться разрешать те вопросы, которыми сами „творцы“, быть может, и не задавались в их скромной, часто вызванной необходимостью, обусловленной рядом чисто формальных условий работе. К тому же, всякое стремление истолковать все без исключения изображенное на памятниках неизбежно ведет, по крайней мере, в некоторых случаях к методу символического или аллегорического истолкования, игравшего в археологии, как мы видели, роль в свое время, но теперь сданного в архив, после того как возобладал метод стилистического анализа на исторической основе.

При истолковании всякого сюжета, изображенного на памятнике, неизбежно, конечно, может возникнуть вопрос о тех источниках, или том источнике, откуда сюжет этот взят. Вопрос этот—вопрос сложный, и ответ на него не всегда удается дать. Во всяком случае, ответ этот будет различным в отношении как отдельных сюжетов, так и отдельных памятников. Обыкновенно ищут этого ответа в литературных источниках, повествующих о том же сюжете, который на памятнике изображен. Здесь задача археолога, истолковывающего памятник, соприкасается с работою филолога, или историка, занимающегося критикою и оценкою подлежащих его ведению источников. Было бы недостаточно, если бы археолог, найдя в литературной традиции изложение того сюжета, который воспроизведен на изучаемом памятнике, ограничивался лишь констатированием этого факта. На его обязанности лежит не только тщательно разобрать взаимоотношение между литературною традициею и тем воспроизведением ее, какое она нашла на памятнике, но и критически оценить литературную традицию по существу, главным образом, в отношении тех основных источников, на которых она, в свою очередь, покоится. При этом нет нужды, во чтобы то ни стало, искать для всякого сюжета источника непременно в литературной

традиции. Насильственные поиски в таком направлении привели бы к тем же нежелательным результатам, к каким приводит и стремление непременно найти об'яснение для всех деталей, изображенных на памятнике. Как в том, так и в другом случае, „такт" должен подсказать исследователю, до каких пределов возможного истолкования он должен доходить, где ему нужно остановиться и сказать: non liquet или ignoramus.

В 80-х гг. прошлого века в классической археологии оживленно разрабатывался вопрос об источниках, из которых черпали свои сюжеты первоначальные создатели встречающихся на памятниках греческого искусства фигурных типов и схем. Было a priori ясно, что этими источниками были мифы и сказания, религиозный культ, поскольку все это находило свое изображение и отражение в произведениях греческой поэзии, преимущественно в гомеровских поэмах [1]). Пробовали также установить и влияние, оказанное на греческое искусство аттическою трагедиею [2]). Нужно, однако, сказать, что попытки в этом направлении к прочным результатам не привели, да и не могли привести, если принять в соображение, что из греческой поэтической (равно как и прозаической) литературы до нас дошло далеко не все, чем могли, если хотели, пользоваться греческие мастера при выборе сюжетов для своих произведений.

„Самый надежный и наиболее пригодный, но вместе с тем и самый утомительный, путь для истолкования памятников заключается в том, чтобы любовно и неустанно „вживаться" в сущность, характер и мысли того народа, памятники которого желательно постигнуть. При этом нужно оставить в стороне все воззрения и понятия своего времени, за исключением того, что остается вечно человеческим" (Булле). К этим справедливым положениям нужно добавить, что вообще всякого рода сопоставления и сравнения памятников искусства одного народа и одной эпохи с памятниками искусства другого народа и другой эпохи, как в отношении трактовки сюжета, так и анализа стиля, должны производиться с сугубою осторожностью и осмотрительностью тем исследователем,

---

[1]) Подробности см. у C. Robert, Bild und Lied. Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage, Берл. 1881; в этом руководящем сочинении автор говорит об условиях возникновения изображения, об изменении фигурных типов, о том значении, какое имеют памятники для реконструкции сказаний и их воспроизведений в поэзии и пр. См. также поучительный в этом отношении этюд М. И. Максимовой „Одиссей у Кирки по чашам Бостонского музея". Изв. Акад. Ист. Мат. Культ. II (1922).

[2]) J. H. Huddilston, Greek Art in Euripides and Sophocles, Мюнх. 1898 (нем переработка.—Die griechische Tragödie im Lichte der Vasenmalerei, Фрейбург 1900). R. Engelmann, Archäologische Studien zu den Tragikern, Берл. 1900. Эти же вопросы затронуты в книге E. Petersen „Die attische Tragödie als Bild und Bühnenkunst" (Бонн 1915), недавно попавшей в Петроград; с содержанием ее я не успел еще ознакомиться как следует.

который стремится быть, прежде и главнее всего, точным и правдивым истолкователем памятника, а не поражать читателя широтою и разносторонностью своих познаний в области „искусствознания" вообще. За этими почтенными, по существу, качествами скрывается иногда или простое верхоглядство, или недостаточно вдумчивое отношение к своему предмету. И те слишком смелые и обыкновенно мало обоснованные аналогии, которыми иногда стремятся установить связь между памятниками, далекими от нас и более близким к нам по времени, не только не способствуют уяснению первых, но часто затемняют и вторые. Истолкователь памятника должен стремиться прежде всего к тому, чтобы истолковать его при посредстве его самого; если это оказывается невозможным, он привлекает на помощь памятники, аналогичные и близкие по времени и стилю к истолковываемому; всякого рода обращения к аналогиям, почерпаемым из других, в особенности далеких, эпох и из иного круга художественного творчества, свидетельствует, в конце концов, о неспособности истолкователя понять данный памятник надлежащим образом, исходя из рассмотрения присущих ему характерных черт.

Последние объясняются, преимущественно, посредством анализа как техники исполнения памятника, так, в особенности, стиля художественного его выражения. Что касается технических свойств исследуемого памятника, то на выяснение их характера должно быть обращаемо надлежащее внимание, так как от этого очень часто зависит и правильное понимание его стиля, взятого во всей его совокупности. Уяснение техники памятника может требовать от его истолкователя в некоторых случаях специальных познаний, при отсутствии или недостаточности которых лучше всего обращаться за содействием к компетентным лицам в области той или иной техники художественного производства. В этом отношении археологу, исследующему, напр., памятник скульптуры, живописи, золотых дел мастерства, резьбы по камню, металлу, слоновой кости и пр., принесут несомненную пользу указания лиц, практически работающих в каждой из указанных областей, т.-е. скульпторы, живописцы, резчики, ювелиры и т. д. Можно было бы приветствовать и создание надлежаще оборудованных институтов „археологической технологии", в которых производилась бы совместная работа археолога и техника над изучением техники памятников искусства и старины [1]).

Стилистический анализ их (I,77) касается исследования как внешней формы, так и внутреннего содержания, поскольку послед-

---

[1]) Классический труд по античной технологии—сочинение Блюмнера (H. Blümner) „Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern", 4 тт., Лпц. 1875—87 (I т. во 2 издании, Лпц. 1912).

нее является отражением художественного замысла, его реального воплощения и его идейной основы.

Стилистический анализ внешних форм памятников является особенно важным для тех видов их, которые не засвидетельствованы нам в письменном предании. Сюда относятся, в первую очередь, памятники доисторической археологии, где очень часто приходится давать истолкование памятника, основываясь исключительно на рассмотрении его формы [1]). Установить определенные законы развития форм вряд ли представляется пока возможным. Можно наметить только некоторые общие положения. Одним из них является преобладание, в значительной степени, консервативных начал в отношении формы. Так, напр., при работах в новом материале почти постоянно сначала удерживаются те формы, в которых работали в более раннем материале: бронзовые топоры подражают в своих формах каменным топорам; ранние расписные глиняные сосуды подражают, в своей орнаментации технике путем насечки и т. п. Переход к новым приемам совершается медленно и постепенно. Далее, прогресс в отношении формы стоит в тесной зависимости от появления новых материалов: форма и материал всегда стоят между собою в непосредственном соотношении. Наблюдается, однако, и такое явление, что те формы, которые в свое время выработались на применении одного материала, переносятся, как орнаментальные формы, на другой материал. С точки зрения исторической эволюции, формы тяжелые и неудобные постепенно переходят в более легкие и более подвижные.

Принято различать в памятнике формы ремесленные и формы художественные. Такое различение на практике не всегда, однако, возможно провести; с точки зрения археологического изучения памятника оно и не должно играть роли. На деле лишь одни художественные качества, присущие памятнику, могли бы оправдывать указанное различение, так что тот памятник,—будь это статуя или картина,—который не носит на себе ярко выраженного художественного характера, мы вправе назвать ремесленным, тогда как, наоборот, самый простой, обиходный предмет, с ярко выраженною художественною формою, мы в праве отнести к области искусства. Чтобы отличить все же такого рода обиходные предметы от памятников искусства в собственном смысле, первые принято называть предметами художественного ремесла (или промышленно-

[1]) Помимо указанных выше трудов Гёрнеса (I, 81), чрезвычайно поучительным в этом отношении должно быть признано сочинение Шугхардта (C. Schuchhardt) „Alteuropa in seiner Kultur-und Stilentwicklung“ (Страсбург 1919, 357 табл. и 101 рис. в тексте), содержащее большой методически разработанный материал по доисторической археологии Европы, начиная от палеолита и кончая культурою La Tène.

сти), предметами прикладного искусства. Таким-то образом и установилось в археологии троякое деление памятников, с точки зрения художественности форм их: памятники искусства, памятники художественной промышленности, памятники ремесленные. Деление это, равно как и самые наименования, с строго научной точки зрения, условны, но раз они привились, приходится ими пользоваться и с ними считаться при истолковании памятников.

Стилистический анализ может быть одинаково приложим ко всем видам памятников, независимо от того, относятся ли они к области искусства, художественной промышленности, ремесла. Во всех них можно посредством стилистического анализа исследовать те средства выражения, при помощи которых памятник приобрел свойственный ему отпечаток. Путь тут представляется двоякий. Можно анализировать стиль памятника, исходя из теоретических соображений общего характера относительно „законов“ художественного творчества и, основываясь на них, давать ту или иную критическую оценку стилю разбираемого памятника. При этом, однако, нужно помнить, что всякая такого рода оценка всегда будет более или менее субъективна, убедительна для одних и мало убедительна или вовсе не убедительна для других. Причина этого заключается в том, что, строго говоря, „законы“ художественного творчества не могут быть выражены в каких-либо общих формулах, тем менее в аксиомах [1]). Более надежным представляется другой путь: сравнение стиля данного памятника со стилем другого памятника или других памятников, близких к сравниваемому по времени и по общему художественному характеру. Такой сравнительный метод стилистического анализа является более надежным потому, что при пользовании им исследователь стоит на объективной почве фактического материала, привлекаемого для сравнения. Если в результате применения первого метода и могут получиться (но не обязательно будут получены) выводы, имеющие значение

[1]) Пути исследования художественного творчества, основанного, конечно, на определенных принципах, отличны, тем не менее, от путей, по которым направляется философская эстетика. Такой археолог, как Брунн, соприкасаясь с теорией искусства, исходил в своих заключениях не из каких-либо философских умозрений, а из исследования самих памятников. См. поучительные в этом отношении статьи Брунна: Ueber tektonischen Stil; Komposition der Wandgemälde Raffaels; Sixtinische Madonna; Raffael und die gegebenen Voraussetzungen seiner Werke (статьи эти перепечатаны во II и III тт. „Kleine Schriften“ Брунна). В более близкое к нам время снова заинтересовались вопросами теории искусства и художественного творчества, причем импульс в этом отношении исходил от художников (почин дан еще был известным архитектором Земпером (G. Semper) в сочинении, указанном I,45, прим. I). Книга Ф. И. Шмита „Искусство, его психология, его стилистика, его эволюция“ (Харьков 1919)—изложена не без таланта, но по содержанию своему глубиною не отличается. См. также статью В. Э.順 Сеземана „Эстетическая оценка в истории искусства“ (Мысль, I,1922).

для той, якобы особой, дисциплины, входящей теперь в моду, но недостаточно еще окристаллизировавшейся, которая носит громкое название „искусствознания“, то при разумно-осторожном и трезвом применении второго метода, сравнительного, мы, оценив надлежащим образом исследуемый памятник с точки зрения его стиля, приблизимся, несомненно, к более правильному и определенному истолкованию самого памятника, а сверх того введем его в круг памятников однородного с ним характера, близких или даже современных ему в хронологическом отношении; укажем ему место среди памятников одной с ним художественной школы или художественного направления; может быть, наконец, если исследуемый памятник „анонимный“, сможем приписать его определенному мастеру. Если установить все это при истолковании памятника нам удастся даже не в желанной, а только в возможной полноте и определенности, археологическое знание окажется в несомненном выигрыше, так как оно получит законное право ввести исследуемый памятник в область той вполне уже окрепшей и сформировавшейся науки, которая называется историей искусства [1]).

V.

33. Классическая археология, ранее и прочнее других отраслей общей археологической науки сформировавшаяся, получила свое начало в Германии в то время, когда там господствовало сильное увлечение классическою филологиею, как наукою о древнем (греко-римском) мире (Klassische Altertumswissenschaft). На первых порах пытались прочно установить взаимоотношение обеих дисциплин, чтобы точнее разграничить области ведения их и тем самым определить содержание классической филологии. Бернгарди (G. Bernhardy, Grundlinien der Encyclopädie der Philologie, 1832) считал археологию „посредствующим орудием в руках филолога“ и находил, что занятия ею, „в силу присущего ей объема и методов исследования“, доступны „лишь в общих чертах“. Гергард (Grundriss der Archäologie, 1833) считал археологию частью науки о классической древ-

---

[1]) Помимо указанных выше трудов Брунна, ряд ценных соображений, касающихся вопросов стиля, а следовательно и стилистического анализа, находится в работах Конце (A. Conze) „Das Relief bei den Griechen (Sitzungsberichte der Preussischen Akademie, 1882, I), Ланге (Jul. Lange) „Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst“ (перевод с датского, с предисловием Фуртвенглера, Страсбург, 1899) и „Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst. Von der zweiten Blütezeit der griechischen Kunst bis zum XIX Jahrhundert“ (Страсбург 1903). Лёви (E. Löwy) „Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst“ (Рим 1900) Булле (H. Bulle) „Der schöne Mensch“ (стр. 547 сл.), Вёльфлина (H. Wölfflin) „Das Problem des Stils in der bildenden Kunst (Sitzungsberichte der Preuss. Akademie, 1912, I).

ности и видел ее главную задачу в изучении вещественных памятников (antiquitas figurata), в отличие от письменных памятников (antiquitas literata); к области археологии Гергард относил и эпиграфику и нумизматику. К. О. Миллер (I,39) первый ограничил археологию, как науку об изобразительных искусствах древних от филологии. Велькер (F. G. Welcker в рецензии на „Handbuch" Мюллера), желая связать археологию с филологией, требовал, чтобы, при занятиях вещественными памятниками, было обращаемо внимание не только на характер форм художественных произведений, но и на их содержание, на отношение их к мифологии и поэзии, на их „дух и мысль". Ян (O. Jahn, Ueber Wesen und wichtigste Aufgabe der archäologischen Studien, 1849) выдвигал в археологии на первый план полный и критический обзор вещественных памятников, а ее задачу усматривал в уменье понять и объяснить художественное произведение, как таковое и как одно из звеньев в общей цепи культурной жизни древности.

Классическая археология, младшая сестра классической филологии, окрепла под ее покровом. Хотя классическая археология стала теперь самостоятельною дисциплиной, это отнюдь не значит, что обе сестры утратили ту родственную связь, в какой они так долго находились. Без филологической основы—а основа эта покоится, прежде всего, на основательном знании обоих древних языков и на знакомстве с памятниками их письменности, равно как и на осведомленности в методах филологической критики и герменевтики—археолог-классик не может ступить ни шагу, тем более, что ему, как указано выше, почти постоянно приходится иметь дело с письменными источниками. С другой стороны, современный филолог все более и более проникается убеждением, что его филологическая работа будет одностороннею и далеко неполною, если он останется в стороне от археологического материала, который для некоторых отделов филологии, например для истории литературы, оказывает при занятиях большую помощь [1]). Надо полагать, что и для других филологий, помимо классической, археология оказывает и окажет свои услуги. Во всяком случае, при занятиях всеми теми памятниками искусства и старины, на которых имеются надписи, фило-

---

[1]) Содержание некоторых утраченных памятников греческой литературы (киклический эпос, недошедшие трагедии и пр.) может быть, до известной степени, восстановлено лишь при помощи археологических памятников. Кроме сочинений, указанных на стр. 154 прим. см. H. Luckenbach, Verhätniss der griechischen Vasenbilder zu den Gedichten des epischen Kyklos (Jahrb. f. Philol. Suppl. XI, 1880). Одна из последних работ одного из самых славных филологов нашего времени, недавно скончавшегося Дильса (H. Diels) „Antike Technik" (Берл. 1920) уделяет надлежащее место и археологическому материалу.

логу уже обязательно приходится считаться с археологическими данными, а следовательно быть осведомленным и в археологии. От своей старшей сестры классическая археология не только пользуется в широком объеме материалом, поскольку он заключается в письменных памятниках, но она восприняла также и некоторые приемы филологического метода, особенно в отношении критики и истолкования памятников. С другой стороны, метод стилистического анализа, несомненно, оказал свое влияние на способы истолкования и оценки литературных памятников. Желательно, во всяком случае, чтобы филологи-классики были „в постоянном контакте“ с археологами-классиками. Польза от такого общения будет обоюдная.

34. Без знания истории того народа или той страны, вещественные памятники которых изучаются, обойтись немыслимо: ведь эти памятники часть исторического прошлого. С другой стороны, и историк, игнорирующий исторический материал или недостаточно его ценящий, лишает себя очень важного подспорья, а в некоторых случаях—и единственного источника. Начальные страницы истории почти каждого народа доступны изучению лишь на основании археологического материала. Чтобы в нем уметь разобраться, историк должен быть осведомлен в археологии, должен стать на время почти археологом. Но и для тех отделов или эпох истории, для которых имеются письменные источники, археологический материал, при умелом его использовании, всегда сослужит свою службу. Историки, занимающиеся историей древнего мира, сознают это все более и более [1]). Желательно, чтобы это сознавали все более и более также и историки-медиэвисты, и историки Ренессанса, и историки более близкого к нам времени, а также и русские историки. Не в архивах только следует искать историкам нового материала. Таким же новым материалом для них окажется и материал в музеях и других собраниях, когда они обратят на него надлежащее внимание. Таким же новым материалом для них послужат и отчеты о раскопках, и издания, посвященные результатам последних. Такие области истории, как история внешнего быта, история религиозных воззрений и культа, история торговли и промышленности, история культурных сношений и влияний и т. п., могут быть плодотворно изучаемы только в том случае, если исследователь обратится к вещественным памятникам. Для историка, занимающегося изучением сравнительной

---

[1]) Книга Эд. Мейера „Reich und Kultur der Chetiter“ (Берл. 1914) построена почти исключительно на археологическом материале. Тоже и посмертный труд погибшего во време Великой европейской войны Фиммена (D. Fimmen) „Die kretisch-mykenische Kultur, Лпц. 1921. О том важном значении, какое имеют вещественные памятники при занятиях историей Греции и Рима, я указывал во всех четырех выпусках, ей посвященных в серии „Введение в науку“ (изд. „Наука и Школа“).

истории религиозных верований, археология доставляет неисчерпаемый материал [1]).

35. Не может археология пройти мимо и тех отраслей научного знания, которые создались и обособились в самостоятельные дисциплины в сравнительно недавнее время. Это—этнология, антропология, и фольклор. В круг их ведения входит как изучение современных первобытных народов, так и изучение нравов, обычаев, вещественных памятников, принадлежащих, по преимуществу, низшим народным слоям народов цивилизованных. Единство рода человеческого сказывается, между прочим, и в том, что, на известных ступенях развития, даже при довольно значительных, в отношении и времени и пространства, расстояниях нередко скрещиваются в полном согласии самые чуждые явления, скрещиваются потому, что в них повсюду одинаковы основные факторы, сказывающиеся в одних случаях так, в других—иначе. Для археолога часто может быть поучительным этот сравнительный материал: он может, при помощи его, установить те ступени развития, для которого у него в археологическом материале нет данных, тогда как последние сохранились в очень отдаленных временах или в далеких местностях. Разумеется, при работе тут должна быть соблюдаема большая осторожность, применяема трезвая критика; иначе можно сравнивать то, что сравнению не подлежит.

В свою очередь этнология, как дисциплина, развивавшаяся значительно позднее археологии, но оперирующая, в значительной своей части, так же, как и последняя, с вещественными памятниками, может многому от нее научиться относительно метода исследовательской работы. При этом ошибочно было бы думать, будто этнология тесно соприкасается только с доисторической археологией, или, как ее теперь хотят неуклюже называть, „преисторией“. Можно быть уверенным, что этнология станет вполне твердо на ноги и займет свое место в ряду гуманитарных наук лишь после того, как она усвоит себе те же основные приемы исследования, какие выработаны в археологии вообще [2]).

36. Ни с одною дисциплиной, однако, археология так тесно не соприкасается, как соприкасается она с историей искусства.

---

[1]) Как на образцовую в методологическом отношении работу, можно указать, в этом отношении, на книгу Дитериха (A. Dieterich), Mutter Erde, 2 изд., Лпц. 1913. См. также серию отдельных исследований, изданных тем же Дитерихом и Вюншем, под общим заглавием „Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten“ и журналы „Archiv für Religionswissenschaft“ и „Revue de l'histoire des religions“.

[2]) Это нужно в особенности усвоить себе русским этнологам, если они хотят стать этнологами, а не этнографами, каковыми они, в сущности, пока являются.

Трудно провести точную границу между обеими этими дисциплинами. Нельзя определенно сказать: здесь—область ведения археологии, там—область ведения истории искусства.

Мы видели, что в Германии, в первой половине XIX века, классическую археологию склонны были считать частью классической филологии. Когда во второй половине того же века прежнее увлечение филологией сменилось таким же увлечением историей, и к археологии стали применять исторический метод изучения и относить ее к числу не столько филологических, сколько исторических дисциплин. С тех пор, как углубились занятия памятниками искусства средневекового и нового, и на археологию стали смотреть, как на часть общей науки об искусстве, ее стали помещать в ближайшее отношение к истории классического (греческого и римского) искусства. Лишь как на традиционный пережиток можно указать, что в Германии университетское преподавание истории искусств все еще продолжает делиться на „археологию (Archälogie, Altertumswissenschaft), в собственном смысле, куда входит и история древнего искусства, и на „историю искусства“ (Kunstgeschichte, Kunstwissenschaft), куда относится, главным образом, история христианского (в том числе нового и новейшего) искусства.

Автор новейшего руководства по классической археологии (к сожалению, оно остановилось на первом выпуске) Булле, прошедший школу Брунна, все еще продолжает стоять на традиционной точке зрения. Конечным хронологическим пределом археологии он считает эпоху Великого переселения народов, или точнее, по примеру Зибеля (L. Sybel, Weltgeschichte der Kunst im Altertum, 2 изд. 1903), Константинопольскую Софию (532 г.). „Все то, что̀ лежит за этим пределом, говорит Булле, мы относим к истории нового искусства, так как тут почти совпадают начало свежего развития и конец специфических археологических признаков“. Булле справедливо возражает тем ученым (например, Кёппу), которые понимали и понимают археологию в смысле классической (греческой и римской) археологии, хотя и замечает, что последняя является „самою ценною“, „центральною“. Булле готов признать право на существование „египетской, передне-азиатской, средне - и северноевропейской, юго-западно-европейской археологии“ (или то, что̀ теперь называют „преисторией“), причем под „средне - и северноевропейской“ археологией понимает археологию „римско-кельтско-германско-скандинавскую“. Признает Булле и „христианскую археологию“, понимая под нею археологию ранне-христианскую, когда „античное искусство“ „идет на службу к христианству“. Не в прямой связи, а лишь в „параллельном соприкосновении“ с упомянутыми отделами археологии Булле упоминает об археологии „индийской,

китайской, внутренне-азиатской, северно-американской, мексиканско-перуанской". История нового искусства (Die neuere Kunstgeschichte) начинается там, где обрывается археология, заканчивает Булле. „Внутренней мотивировки для разделения обеих дисциплин, пожалуй, нет: оно является лишь следствием обширности всего предмета и обусловленного различным состоянием памятников метода работы. Археолог должен быть хорошо осведомлен в истории нового искусства, чтобы, на основании менее разрозненного материала, изучить силы, двигающие искусство. Еще в большей степени историк нового искусства должен знать античность, которая так часто служила закваскою для развития искусства в новое время".

Если встать на усвоенную в Германии точку зрения и проводить механическим путем деление всей истории искусства на археологию, понимая под нею историю искусства древности, хотя бы до Юстиниана, и на историю нового искусства, включая в нее искусство средневековое, эпохи Возрождения и все последующее, то, в сущности, смело можно сдать в архив самое понятие археологии и по-просту говорить об истории древнего искусства, распределяя его по рубрикам: искусство доисторическое, египетское, передне-азиатское, греческое (вспомним, что уже Брунн озаглавил свое последнее произведение „Griechische Kunstgeschichte"), римское, ранне-христианское. Мы полагаем, однако, что сдавать археологию в архив еще рано; что, с одной стороны, археология не есть история древнего искусства (включая сюда и археологию доисторическую и археологию ранне-христианскую), а с другой—что наряду с историей нового искусства, в тех хронологических рамках, какие для нее отводятся, может существовать своя археология. На установившееся в науке деление на археологию и на историю нового искусства, несомненно, оказало влияние освященное традицией деление истории на древнюю, среднюю и новую—деление, которое, с строго научной точки зрения, вряд ли кто стал бы поддерживать и которым приходится пользоваться по чисто практическим соображениям, имеющим практическую важность для исследователя, но вовсе не обязательным, а иногда и вредоносным для существа дела.

Говорить много о том, что археология и история искусства стоят в ближайшем и теснейшем соотношении, вряд ли есть нужда. Это ясно само по себе и доказывается уже одним тем обстоятельством, что и та и другая оперируют над одним и тем же материалом. И археология и история искусства руководствуются, при занятиях памятниками искусства и старины, одним и тем же методом. И основная теоретическая цель, к которой стремится как археология, так и история искусства, как и всякая иная наука, одна и та же: подойти возможно ближе к установлению истины.

Но побочные, практические цели у каждой науки могут быть свои; с точки зрения этих целей и нужно разграничивать археологию и историю искусства на две самостоятельные и самодовлеющие дисциплины.

Подобно тому как при филологических занятиях памятниками письменными, поскольку разбирается их форма и содержание, конечною целью является включение этих памятников в историю письменности (или, в более ограниченном смысле, в историю литературы), так при археологических занятиях вещественными памятниками в отношениях формальном (внешняя форма и техника), реальном (сюжет) и стилистическом (стиль) конечная цель заключается в приурочении этих памятников к определенному месту в истории искусства. В этом отношении археология искусства, до известной степени, занимает в отношении истории искусства такое же положение, какое имеет источниковедение по отношению к истории вообще. Археология искусства дает, для воссоздания его истории, тщательно собранный, критически проверенный и основательно проработанный материал. Если история искусства стремится углубить предмет своего содержания, то археология искусства старается всячески его расширить. Если история искусства имеет своею задачею исследование художественных форм и стиля в их историческом развитии, то археология искусства разбирает детально самый памятник или группу памятников искусства, но опять-таки обязательно и неукоснительно на исторической основе. Если главная цель истории искусства—синтез памятников, то такая же цель археологии искусства—их анализ. Подобно тому, как главная задача историка состоит в том, чтобы на основе выработанных историческою критикою приемов изучить подлежащие источники и в результате этого изучения воссоздать картину прошлой жизни в ее отношениях и связях с предыдущим и последующим, так задача историка и археолога искусства состоит в таком же воссоздании художественной жизни прошлого и его быта, поскольку все это нашло свое выражение в памятниках изобразительных искусств и художественных ремесл, во всех проявлениях материального быта. Расчищая почву для воссоздания истории искусства путем археологического изучения его памятников, историк искусства eo ipso должен быть и археологом. Но так как метод исследования в истории и в археологии искусства один и тот же, то всякий археолог в то же время должен быть и историком искусства. Как они поделят между собою свои задачи, это будет зависить от свойства подлежащего их изучению материала. Но и историк и археолог искусства могут плодотворно работать, лишь усвоив себе, как необходимую базу, общую историческую основу: ибо и археология и история искусства, в конце концов, составляют

особые отделы той универсальной науки, общее имя которой— „история“. Не все то, что важно и интересно для археологии искусства, столь же важно и интересно для его истории. Последняя возьмет потребное для себя из археологии в расчищенном и обследованном виде.

37. При сходстве метода исследования, применяемом и в археологии и в истории искусства, в обеих этих дисциплинах наблюдается, однако, одно существенное различие. История искусства— дисциплина исключительно теоретическая; в археологии рука об руку с теоретической ее разработкой идет и практическая сторона дела. Она состоит в систематическом, путем правильных раскопок, экспедиций и пр., ознакомлении с памятниками искусства и старины, в постоянном увеличении запаса их, в их тщательной охране на местах нахождения или в музеях, в надлежащем устройстве и оборудовании последних, в работах по регистрации памятников и пр. Теоретическою стороною археологии служит точное издание этих памятников, их истолкование, как самих по себе, так и в сопоставлении с памятниками однородными по форме, содержанию, стилю, времени и т. д., систематическое исследование отдельных групп памятников на исторической основе (например: ваз, терракотт, мелких бронз, металлических изделий, предметов из стекла, фарфора и т. д. и т. д.). Задача археолога состоит, прежде всего, в возможно полном и обстоятельном исследовании и издании всякого памятника, так, чтобы дать возможность использовать его, смотря по его характеру, значению и назначению, историку искусства, этнологу, историку, филологу, „искусствоведу“ и т. д. Практическая сторона археологии—дело навыка, опыта, сноровки; ей нужно учиться на практике: при производстве раскопок, регистрации памятников, музейном строительстве,—учиться не столько по книгам и руководствам, сколько под руководством опытных и сведущих лиц. Теоретическая сторона археологии, чтобы стоять на надлежащей высоте, требует широкого знания памятников и иных археологических источников, углубленного изучения как этого, археологического, материала, так и истории искусства и истории вообще. Лишь при соблюдении этих условий археология становится наукой; иначе—это предмет любительства.

38. Круг памятников искусства и старины, сохранившихся до нашего времени, очень обширен и по содержанию разнообразен. В соответствии с этим и археология, как наука о вещественных памятниках, может подразделяться на ряд отделов или ветвей, число которых установить или даже наметить не представляется возможным (ср. I,30 сл.). Не говоря уже о памятниках так называемого „большого искусства“: архитектуры, скульптуры, живописи, к области археологии относится ряд серий предметов художественного ремесла

или прикладного искусства. Некоторые из таких серий успели выделиться из общего состава археологии в особые дисциплины. Такова, прежде всего, нумизматика (наука о монетах и медалях), основоположенником которой считается аббат И. Экель (J. Eckhel), автор „Doctrina nummorum veterum“, (1792—8), распадающаяся на различные отрасли (нумизматика греческая, римская, византийская, русская, восточная—с ее подразделениями, и пр.) [1]). Такова глиптика (наука о геммах, или резных камнях) [2]), сфрагистика (наука о печатях) [3]), геральдика (или гербоведение) [4]). В ближайшем отношении к археологии стоит историческая топография, имеющая своею задачею исследование древних местностей, поскольку на них сохранились те или иные остатки старины, или поскольку возможно их отожествление с новыми местностями, не послужившими еще предметом археологического исследования [5]). Область археологии широка и разнообразна, и нет никакого основания включать в эту область, как иногда это делается, такие специальные дисциплины, как палеографию, дипломатику, архивоведение и т. п., также имеющие дело с памятниками старины, но письменными, и относящиеся поэтому скорее к области филологии. Исключение представляет, как указано выше (стр. 17 сл.), эпиграфика, занимающая посредствующее между ними место.

39. Деонна (I,97) посвящает несколько страниц в своем труде (т. I, стр. 163 сл.) „патриотической археологии“. По его замечанию, „местный патриотизм свирепствует в археологии более, чем в какой-либо другой науке“. Одушевленные самыми похвальными стремлениями, местные археологи исследуют мельчайшие свои памятники и придают им преувеличенное значение. „Сколько трудов

---

[1]) Главная литература по нумизматике—в статье А. К. Маркова в XXVIII т. „Нов. Энцикл. Слов.“ Брокгауза-Ефрона.

[2]) См. о ней ориентирующие статьи мою и А. Н. Кубе в XIII т. того же словаря.

[3]) См. Н. П. Лихачев, Древнейшая сфрагистика, П. 1906.

[4]) Ориентирующая статья В. Лукомского в XIII т. того же словаря.

[5]) Классический труд Риттера, Erdkunde im Verhältniss zur Geschichte der Menschen, Берл. 1822—59 (имеется французский перевод). Для топографии Греции: H. G. Lolling, Hellenische Landeskunde und Topographie, Мюнх. 1889 (отчасти устарело); специально для Афин—W. Judeich, Topographie von Athen, Мюнх. 1905; для Константинополя—E. A. Grosvenor, Constantinople, 2 т.т.. Лонд. 1895; для М. Азии—W. M. Ramsay, The historical geographie of Asia Minor, Лонд. 1890; для Италии—J. Jung, Geographie von Italien und der römischen Provinzen, Мюнх. 1888 (отчасти устарело): H. Nissen, Italische Landeskunde, 2 тт., Берл. 1883; для Рима—H. Jordan, Topographie der Stadt Rom im Altertum, 2 тт., Берл. 1878-85 (I-й том частично в новой переработке Hülsen'a, 1907); O. Richter, Topographie der Stadt Rom, 2 изд.. Мюнх. 1901; R. Lanciani, The ruins and excavations of ancient Rom, Лонд. 1897; для Галлии—E. Desjardin, Géographie historique et administrative de la Gaule Romained'a 3 тт., Пар. 1876—85. Немногочисленные труды по исторической топографии русских ученых указаны в первой части „Введения“.

издано, на большие деньги и с огромным ученым аппаратом, о каком-нибудь бесформенном обломке, который желают сделать в ваших глазах памятником большого искусства“. Такой же местный патриотизм (его Деонна приравнивает к шовинизму) сказывается и при обсуждении вопросов о происхождении художественных форм и типов (напр., в вопросе о влиянии христианского Востока на образование западного средневекового искусства, о распространении готики исключительно во Франции и об отсутствии какого-либо значения Италии для готического искусства, и т. п.) [1].

Деонна прав только отчасти—прав там, где он говорит по поводу наблюдаемаго иногда чрезмерного подчеркивания значения, в каждой из отраслей археологии, местных древностей. Но такое увлечение своим, тем, что к нам ближе, естественно, и от него археология, как и всякая иная наука—кроме разве совершенно отвлеченных—вряд ли когда избавится. Во всяком случае, не только вполне допустимо, но и в высшей степени желательно, чтобы в каждой стране местные памятники искусства и старины изучались в первую очередь и с особенно напряженным вниманием; от этого получится только польза для общего археологического знания. В научном же обсуждении и исследовании различных проблем из области археологии и истории искусства, разумеется, ни о каком „патриотизме“, ни о каких местных интересах и увлечениях речи не должно быть.

Археология, быть может, более, чем какая-либо иная наука, „международна“ в благородном смысле этого слова. Те памятники искусства и старины, собиранием и изучением которых она занимается, являются достоянием всего культурного человечества, как памятники его прошлого, к которому человек, мнящий себя культурным, не может относиться равнодушно, независимо от места своего рождения и местожительства. Международное значение археологии нашло наилучшее для себя выражение в тех международных конгрессах, которые состоялись в первое десятилетие нашего века и которые во многом способствовали тесному сближению археологов всех стран и народов и тем самым содействовали еще большему упрочению археологии, как самодовлеющей дисциплины [2].

---

[1]) Нельзя отнести на счет „патриотизма“ увлечение, хотя бы, Стржиговского, который в своих трудах стремится не просто провести, но и обосновать идею о преимущественном влиянии на средневековое европейское искусство Востока. См. J. Strzygowski, Die bildende Kunst des Ostens, ein Ueberblick über die für Europa bedeutungsvollen Hauptströmungen, Лпц. 1916; там приложен список и всех трудов Стржиговского.

[2]) Первый конгресс состоялся в Афинах в 1905 г. (о нем см. мою статью в Журн. Мин. Нар. Просв. 1905, июнь), второй—в Каире в 1909 г. (о нем статья Б. В. Фармаковского в том же журнале, 1910, январь), третий—в Риме в 1912 г. (о нем статья М. И. Ростовцева, там же, 1912, декабрь).

Великая Европейская война, спутавшая международные отношения, не только отсрочила—будем надеяться, не навсегда—созывы последующих международных археологических конгрессов, но, что еще более печально, она нанесла ущерб той оживленной и плодотворной археологической деятельности, и теоретической и практической, которая достигла такого блестящего расцвета за последние пятьдесят лет и свидетелем которого, по крайней мере, за вторую половину их, довелось быть и автору настоящего „Введения".

40. Это „Введение" имело целью изложить, в главных чертах, историю постепенного роста археологического знания с его зарождения и до начала Великой Европейской войны. Этому посвящена первая часть „Введения" [1]). Вторая его часть имела в виду познакомить желающего „войти" в изучение археологии с основным содержанием

---

[1]) По имеющимся в распоряжении автора случайным и, разумеется, далеко неполным сведениям, каких-либо крупных археологических предприятий, в виде раскопок и археологических экспедиций, за промежуток 1914—22 г. не было. Не было, повидимому, сделано ни в Греции, ни в Италии каких-либо исключительно важных археологических открытий; были замечательные открытия в Египте, но подробными сведениями о них я не располагаю. Что касается новой археологической литературы, ставшей известною автору, то он мог ознакомиться, случайно и далеко неполно, только с теми немецкими археологическими изданиями, которые были доставлены недавно в Академию Истории Материальной Культуры. Некоторые из этих изданий отмечены выше. Здесь автор считает нужным указать еще следующие труды: а) в издаваемой Фоем (W. Foy) „Kulturgeschichtliche Bibliothek" появились достаточно полные очерки, имеющие отношение к археологии древнего Востока: A. Wiedemann, Das alte Aegypten (Гейдельберг, 1920, 78 рис. и 26 табл.) и Br. Meissner, Babylonien und Assyrien, (I т., 138 рис., 23 табл.); б) Fr. Weege, Etruskische Malerei (Галле 1921)—прекрасный альбом, состоящий из 101 табл., воспроизводящих памятники этрусской живописи и искусства; в тексте идет речь об отношении этрусского искусства к искусству римскому и тосканскому, о загробных верованиях этрусков и изображении их в живописи, о стране и народе этрусков и их главном городе, Тарквиниях, об истории открытия гробниц, украшенных фресками, в Корнето и о сохранившихся гробницах в Корнето; в) L. v. Sybel, Frühchristliche Kunst, Leitfaden ihrer Entwicklung (Мюнх. 1920)—краткий конспект с необходимыми указаниями на источники и литературу предмета; г) G. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst (текст и атлас, 2 изд., Берл. 1920)—немецкая средневековая (до XIII в.) архитектура, живопись и скульптура; д) в серии „Die Kunst des Ostens", издаваемой Коном (W. Cohn) появились: W. Cohn, Indische Plastik; O. Kümmel, Die Kunst Ostasiens; Fr. Sarre, Die Kunst des alten Persiens; E. Grosse, Das Ostasiatische Tuschbild; E. Kühnel, Miniaturmalerei im islamischen Orient; все эти издания, при кратком тексте, очень богато иллюстрированы; е) публикации Австрийского Археологического Института: M. C. Ivekovic, Dalmatiens Architektur und Plastik, Forschungen in Salona (I т., Вена 1917); ж) M Ebert, Südrussland im Altertum (Бонн 1920)—археологическая история Южной России с древнейших времен до вторжения гуннов; книга снабжена 145 неважно исполненными (от руки) рисунками и библиографическими указаниями, дополняющими указания в книге Миннза (I, 149), куда более обстоятельной, нежели книга Эберта. В области новой русской археологической литературы нужно отметить, прежде всего, прекрасную книгу В. П. Бузескула „Великие открытия XIX и начала XX вв. в истории

этой дисциплины, с главными источниками ее, с некоторыми наиболее существенными вопросами в области теории и практики археологического знания. Сознательно автор стремился, хотя бы и в ущерб для книги, сделать свое изложение, по возможности, кратким. Он не решился иллюстрировать его конкретными примерами, с одной стороны, потому, что, желая только „ввести“ читателя в археологию, он надеялся достигнуть этого, главным образом, приведением библиографических указаний, при помощи которых читатель сам будет в состоянии, в соответствующих сочинениях, найти необходимые поясняющие изложение примеры. С другой стороны, автором руководило и то соображение, что если бы он пожелал иллюстрировать свое изложение примерами, взятыми из области хотя бы только ближе ему знакомой классической археологии, он должен был бы во много раз увеличить размеры своей „книги“ и тем злоупотребил бы гостеприимством радушно принявшей ее в число своих изданий „Науки и Школы“.

Август 1923 г.

древнего мира“ (П. 1923), первая часть которой дает историю археологических и иных открытий в странах древнего Востока в столь же обстоятельном и увлекательном изложении, как это сделано автором в его известном „Введении в историю Греции“. Во II выпуске „Сборника“ Эрмитажа (1923) следует отметить статьи: М. И. Максимовой „Греческий скарабей Эрмитажа из собрания Людвига Росса“, О. Ф. Вальдгауера „Художественно-исторические заметки к истории типа пирамиды“, Ф. Ф. Гесса „Крышка детского саркофага Эрмитажного собрания“, Л. А. Мацулевича „Византийские резные кости собрания М. П. Боткина“, А. Н. Кубе „Складень герцогини Валентинуа“. В „Христианском Востоке“ (VI, 3, 1922) статья Е. Такайшвили „Древности Гулекарской церкви“; в „Византийском Временнике“ (XXIII, 1923) статья Ф. И Успенского „Усыпальница царя Алексея IV в Трапезунте“.

СОДЕРЖАНИЕ.

Стр.

III. Охрана и хранение памятников.

IV. Изучение памятников.

V. Археология в среде родственных дисциплин и ее самодовлеющее значение.

Л. Я. Штернберг. Первобытная культура (готовится).

И Г. Франк-Каменецкий. Классический Восток (готовится).

А. А. Васильев. Византия (готовится).

В. В. Бартольд. Иран (готовится).

С. Ф. Ольденбург. Индия (готовится).

В. М. Алексеев. Китай (готовится).

Б. Я. Владимирцев. Средняя Азия (готовится).

Н. Я. Марр. Кавказ (готовится).

Г. Гурвич. Руссо и декларация прав (распродано).

Н. И. Кареев. Общие основы социологии (распродано).

М. Вебер. Город. Перевод под. ред. Н. И. Кареева.

История литературы.

А. И. Малеин. „Золотой век“ римской литературы.

В. М. Истрин. Очерк истории древнерусской литературы.

Н. А. Котляревский. Девятнадцатый век (распродано).

Его же. Наше недавнее прошлое (распродано).

Е. П. Казанович. Д. И. Писарев.

Д. К. Петров. Введение в романскую литературу (готовится).

И. И. Толстой. Из истории античного язычества (готовится).

Философия.

Э. Л. Радлов. Введение в философию.

С. А. Алексеев (Аскольдов). Гносеология.

С. И. Поварнин. Введение в логику.

Э. Л. Радлов. Этика.

О. О. Розенберг. Проблемы буддийской философии (распродано).

Н. О. Лосский. Введение в философию. Второе издание (распродано).

Н. О. Лосский. Логика. Часть I.

Его же. „ Часть II.

Его же. Основные вопросы гносеологии.

И. И. Лапшин. Философия изобретения и изобретение в философии. Том I (распродано).

Его же. Философия изобретения и изобретение в философии. Том II.

У. Джемс. Психология. Перевод И. И. Лапшина. Восьмое русское издание (распродано).

Э. Кассирер. Теория относительности Эйнштейна (распродано).

М. Бори. Теория относительности Эйнштейна (распродано).

Э. Л. Радлов. Очерк истории русской философии. Второе дополненное издание (распродано).

Н. О. Лосский. Сборник задач по логике. Третье издание (распродано).

Л. П. Карсавин. Saligia (распродано).

Экономика.

И. М. Кулишер. Очерки финансовой науки. Том I (распродано).

Его же. Очерки финансовой науки. Том II (распродано).

К. Т. Эеберг. Современные налоги на Западе. Перевод под ред. и с дополнениями М. И. Боголепова.

В. М. Штейн. Адам Смит. Личность и учение.

М. И. Боголепов. Америка и Европа (готовится).

Научно-популярные книги.

Я. И. Перельман. Загадки и диковинки в мире чисел.

Его же. Путешествие на планеты (распродано).

Его же. Далекие миры (распродано).

СКЛАД ИЗДАНИЯ:
Петроград, ул. Жуковского, 10.
Москва, Арбат, Большой Ржевский, 9.
Киев, Большая Подвальная, 9.
Баку, „Бакинский Рабочий“.

